الدراما الواقعية

بين برنارد شو ونعمان عاشور

تأليف

الدكتورة أمانى فهيم



الدراما الواقعية
بين برنارد شو ونعمان عاشور

الدراما الواقعية

بين برنارد شو ونعمان عاشور

تأليف

الدكتورة أماني فهيم

الطبعة الأولى

٢٠١٠



الدراما الواقعية

بين برنارد شو ونعمان عاشور

تأليف

د. أماني محمد فهيم

الكتـــاب: الدراما الواقعية بين برنارد شو ونعمان عاشور

المـؤلـف: د. أماني محمد فهيم

تاريخ النشر: ٢٠١١م

الطبعـة: الأولى

رقم الإيداع: ١٩١٦٠ / ٢٠١٠

الترقيم الدولي: I.S.B.N 978-977-463-078-1

حقوق الطبع والنشر محفوظة

لدار غريب للطباعة والنشر والتوزيع

القاهرة - مصر

ويحظر طبع أو تصوير أو ترجمة أو إعادة تنضيد الكتاب كاملاً أو مجزأ أو تسجيله على أشرطة كاسيت أو إدخاله على الكمبيوتر أو برمجته على اسطوانات ضوئية إلا بموافقة الناشر خطياً.

Exclusive rights by ©

Dar Ghareeb for printing pub. & dist.

Cairo - Egypt

No part of this publication may be translated, reproduced, distributed in any form or by any means, or stored in a data base or retrieval system, without the prior written permission of the publisher.

الناشـر:

دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع

الإدارة والمطابع:

١٢ شارع نوبار لاظوغلي (القاهرة)

تليفون: ٠٠٢٠٢٢٧٩٤٢٠٧٩ فاكس: ٠٠٢٠٢٢٧٩٥٤٣٢٤

التوزيـع:

٣ شارع كامل صدقي الفجالة - القاهرة

تليفون: ٠٠٢٠٢٢٥٩١٧٩٥٩

www.dargihareeb.com

الفهرس

المقدمة

بعد انتهاء عصر الرومانسية بدأ الناس يشتاقون إلى أدب من نوع آخر... أدب واقعي يعبر عن حياتهم الواقعية ويناقش مشكلاتهم العصرية ويعبر عن أحلامهم وآمالهم في المستقبل بعيدًا عن أحلامهم الرومانسية التي تبعد كل البعد عن حياتهم ومشكلاتهم التي يعانونها .

وهكذا ظهر المذهب الواقعي في الأدب على يد إستندال (١٧٨٣ – ١٨٤٢) وبلزاك (١٧٩٩– ١٨٥٠) وفلوبير (١٨٢١ – ١٨٨٠) ودي فو (١٦٦٠ – ١٧٣١) وفيليدنج (١٧٠٧ – ١٧٥٤) وجي دي موباسان (١٨٥٠ – ١٨٩٣) وإميل زولا (١٨٤٠ – ١٩٠٢) .

ومما لا شك فيه أن كلا الكاتبين المسرحيين برنارد شو ونعمان عاشور كانا من أهم أعلام هذه المدرسة الواقعية في أوروبا ومصر؛ ذلك لأنهما قد تأثرا بكل ما يوجد حولهما من مشكلات وقضايا، وانفعلا بها واستطاعا أن يعبرا عنها في أعمالهما المسرحية .

وكان من أهم السمات الفكرية المشتركة بينهما إيمانهما المطلق بالاشتراكية ليس فقط كمذهب اقتصادي بل كمذهب إنساني أيضا وهو ما حاولا أن يعبرا عنه في كتاباتهما وهي النقطة التي في الوقت نفسه – استطاعت أن تقربهما من الجماهير لإحساسهم أنهما يعبران عن مشاكلهم الحياتية وذلك على النقيض من هؤلاء الكتاب الرومانسيين الذين كانوا يعيشون في بروج عاجية غير ملتحمين بالحياة الواقعية للفرد .

وانطلاقًا من هذا المذهب – الاشتراكية – كان هناك الكثير من النقاط أو التيمات التي تنبثق من هذه الأفكار وهي مؤازرة الطبقة العاملة ورفض الفروق الطبقية بين الأفراد وتأثير المادة على سلوك الأفراد هذا إلى جانب السخرية من المفاهيم التقليدية والأفكار البالية التي كانت موجودة في المجتمع . ولهذا كان كل من شو ونعمان عاشور المعبر عن شعبه بل عن الإنسانية . وكان منهما يحاول لفت النظر إلى السلبيات الموجودة في النظم الاقتصادية والإنسانية ، وتصحيح تلك الأفكار الهدامة التي تتعلق بالعلاقات الإنسانية بين الأفراد .

أما عناصر الشكل الفني فكانت أيضًا مشتركة بينهما، فقد كان مفهوم البطولة عندهما واحدًا حيث كانت الأفكار هي البطل الرئيس المحوري في العمل إلى جانب التركيز أيضًا على دور الشخصيات النمطية، واستخدام الكوميديا كوسيلة للنقد الاجتماعي . هذا إلى جانب استخدام بعض الشخصيات التي تعبر عن أفكار الكاتب ورأيه فيما يدور من حوله من أوضاع .

وقد غلف ذلك كله بحوار درامي بديع ظاهره كوميدي ولكنه في الحقيقة جاد جدا له مذاق خاص إذ كان معبرا عن الشخصيات والحالة النفسية ويساهم في سرعة إيقاع العمل .

ولما وجدتُ أن هناك كثيرًا من نقاط الالتقاء في المضمون الفكري وعناصر البناء الدرامي عند كل من الكاتبين ، فقد حاولت في هذا الكتاب إلقاء الضوء على هذه النقاط حيث إنه ثبت من خلال رصد الدراسات التي تعرضت لهذين الكاتبين في هذا المجال في السنوات الماضية إنها لم تتعرض لهما مجتمعين، ولكن بأشكال منفردة أي كل على حدة .

أما الأعمال التي سوف يتم تحليلها والمقارنة بينها في هذا الكتاب فستكون كالآتي :

أعمال برنارد شو :

- بيوت الأرامل.
- مهنة مسز وارين.
- الإنسان والسلاح.
- كانديدا.
- رجل القدر.

أعمال نعمان عاشور :

- الناس اللي تحت.
- الناس اللي فوق.
- عطوه أفندي قطاع عام.
- سيما أونطه.
- برج المدابغ.

***

الفصل الأول

أثـر التحولات الاجتماعية في السياق الدرامي

يرصد نعمان عاشور وبرنارد شو التحولات الاجتماعية التي ظهرت في المجتمع نتيجة التغيرات والتطورات التي طرأت على المجتمع سواء أكانت سياسية أم اقتصادية أم اجتماعية، فحرص كل منهما على تقديم ذلك في مسرحياته حيث إن الفن هو المرآة الصادقة للمجتمع .

فيرصد نعمان عاشور في مسرحياته التغيرات الاجتماعية التي واكبت كتابة العمل الفني خاصة فيما يتصل بارتباطه الوثيق بفترة الخمسينات والستينات التي عاش فيها وعبر عما دار فيها من قضايا اجتماعية واقتصادية وسياسية وهو ما أشار إليه خيري شلبي في كتابه في **المسرح المصري المعاصر** تحت عنوان "المضمون الفكري لمسرح نعمان عاشور" :

" ولعل أهمية الدور الذي لعبه نعمان عاشور في مسرحنا المعاصر يرجع إلى ارتباط وثيق بتلك الفترة الخالية... أيامها كان المسرح بوجه خاص دون بقية التيارات الأدبية والفنية الأخرى بعيدا كل البعد عن المعركة السياسية ... إن نوعًا من السلبية الاجتماعية كان يسود جو المسرح " (١).

في مسرحية **الناس اللي تحت** يرصد نعمان عاشور التحول عقب ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ إلى النظام الاشتراكي واندثار الأفكار والطبقات القديمة .. إنها بداية التحول للنظر إلى الطبقات الدنيا كي تصعد الدرج الاجتماعي وكذلك تغيير النظر إلى المجتمع والظروف المحيطة به والأفكار البالية التي كانت موجودة لتغير من شأن البنية الاجتماعية ودور الأفراد تبعا لهذا التغير .. فهذه المسرحية ترصد حالة الأفراد بعد التحول

الاجتماعي بصدور قوانين الإصلاح الزراعي وإلغاء الألقــاب وقــوانين الإسكان .. وغيرهــا والتي كان من شأنها تحقيــق نــوع مــن العدالــة والأمان الاجتماعي .

وهو ما ذكره نعمان عاشور في كتابه **المسرح حياتي** : "تركزت في محاولة تبين الخطوط الثورية الحقيقية التي تدفع الجماعات إلى التفكير في مستقبلها وتنشئتها لحياة أفضل كأساس لتطلعاتها المستقبلية" (٢).

فــ "عزت" نموذج للفنان ابن الثورة الذي قد تأثر بأفكارها وآمن بها فهو لا يعتبر فنه أداة للكسب بل وسيلة للتعبير عن قضايا وهموم بلـــده .. لقد عمل عزت فترة من الوقت مدرسًا في إحدى المدارس ولكنه تمــرد على ذلك الوضع لإحساسه بأن له دورًا نحو الــوطن لا يقــل عــن دور الجندي في المعركة :

عزت: أنا وظيفتي الرسم التعبير بالرسم عن الحياة الــشؤم اللـــي احنـــا عشناها في مصر القديمة، والحياة الصحيحة النظيفة اللي يجب كلنا نعيشها النهاردة في مصر لما تبقى جديدة .

إن عزت يمثل طبقة المثقفين الجدد والذين أصبحت لهم وجهة نظر في مجتمعهم ولديهم الوعي الكافي بقضايا مجتمعهم وبالحلم الذي يحاولون تحقيقه " قوة احتمال وأمل عريض " ويدرك حقيقة الرأسماليين الــذين لا يمتلكون من الحياة إلا المال ولكنه يرفض أن ينــصاع لقــوانينهم ويبيــع أفكاره وآماله ورأيه في الحياة " علشان الجنيـــه اللي يعيش به أسبوع " .. فهو يرفض التضحية بأهدافه وأحلامه الفنية " علشان ماهيـــة ثابتـــة كـــل شهر". ولا شك أن لهذه الأفكار تأثيرها على عزت فهو يعيش على الكفاف ومدين لصاحبة البدروم ولكن ذلك لا يزعزعه عن مبادئه وأفكـــاره فـــي

محاولة إدخال اتجاه جديد في الفن لأنه لا يفكر في نفسه كفرد في مجتمع بل يفكر في البلد كله وفي محاولته لتغييره ككل :

عزت : عمري ما فكرت في نفسي ولا فكرت في أهلي قبل ما أفكر في الناس اللي أنا عايش معاهم .

ولكن ما ماهية هذا الفن الذي يتحدث عنه عزت ويؤمن به ؟ إنه الفن الذي يعبر عن المجتمع وقضاياه ويواكب أحداثه ويعبر عنها ... لقد اشترك في حرب السويس ليصور بريشته معارك الفدائيين ضد الإنجليز في القتال ويرى أنه لابد وأن تكون هناك نتيجة واضحة تكشف عن تغيير الأوضاع بعد جلاء الإنجليز وعصر الإقطاع والرأسمالية وإلا فما الفائدة من الحرب والقتال :

عزت : هما الناس مش عارفين أسباب المصايب اللي كانوا عايشين فيها – أمال قاوموا الإنجليز ليه – وكرهوا الملك وشالوه ليه – وحاربوا الإقطاع ليه – الناس دايما ضد اللي يظلموا ومع اللي ينصفهم .

ولا يشترك عزت في مسابقة الرسم من أجل الحصول على المال ولكن من أجل نصرة اتجاهه وتعميمه . لذلك يشترك بصورة تعبر عنه وعن أفراد طبقته الكادحة التي يناصرها ويتضامن معها و " كان واقف قدامهم طفلين صغيرين ولدين حافيين عيال من اللي بتنام على الرصيف من بتوع السبارس .. ورسمت الصورة البني آدميين المقطعين المبهدلين بيضحكوا للخشب اللي لابس هدوم" .

فعزت الفنان ينفعل بقضايا ومشكلات هذه الفئة التي قامت من أجلها الثورة وتعمل من أجل تحريكها في السلم الاجتماعي ورفع الظلم والسخط

عنها وتحقيق آمالهم وطموحاتهم في المستقبل القادم، مستقبلهم هم الذين سيصنعونه بأنفسهم. ولذلك تجده لا يستنكر هروب منيرة وفكري بعيدا عن الخدمة في منزل بهيجة هانم لأنهما من طلائع القافلة التي قررت التمرد على وضعهم السيئ الذي يمثل الحقبة البالية "ما فيش حاجة في الدنيا اسمها واحدة تشتغل خدامة عند حد ولا حد بيشتغل خدام لحد".

وهو ما يشير إليه كمال الدين حسين في كتابه **المسرح والتغير الاجتماعي في مصر:**

"وقد وعى عزت التجربة الثورية للشعب المصري من قبل ثورة يوليو، تلك التجربة التي صهرت الجميع وجعلتهم يسارعون لتأييد ثورة يوليو، خاصة أبناء الطبقات الكادحة من الطبقة الوسطى والبروليتاريا ومن صغار الموظفين، ويبلور عزت هذا الوعي التام بالتجربة الشعبية للثورة"(٣).

أما لطفية فهي فتاه عادية تأمل أن تحيا حياة آمنة هادئة قانعة وترتبط بعزت الرسام ولكنها تحاول تغيير نظرته للحياة لأنها لا تزال تحيا في إطار أبيها التقليدي ضيق الأفق، الذي يشترط حصول عزت على وظيفة ثابتة تضمن له دخلاً منتظمًا قبل أن يقبل زواجه من إبنته – إلا أن عزت يرفض هذا الشرط المجحف بكيانه كفنان :

لطفَية : ما هو كمان مش ممكن حنقدر نعيش من الرسم لوحده حتى لو كسبت المسابقة .

إن أفكار لطفية تبتعد عن أفكار عزت الأكثر شمولية وعمومية، فعزت ينظر للوضع ككل وليس حالة خاصة به يؤكد للطفية "فهميه اننا جيل شال على أكتافه حمل كبير" على عكس لطفية ذات الأحلام البسيطة المتواضعة ولذلك تخضع لإغراء عبد الخالق الرأسمالي المستغل .

لطفية : بس أنا بدور على شغلة في الحكومة .

عبد الخالق: (مازالت مصممة على موقفها) سيبك من الحكومة الشهادة بتاعتك مش مناسبة للحكومة حتخدي إيه يعني؟ الدرجة الثامنة تجارة متوسط – مش غايته الدرجة الثامنة .

لطفية : إزاي ؟ انا واخدة الدبلوم على النظام الجديد أربع سنين الكادر بتاعها درجة سابعة .

عبد الخالق : سابعة .. ثامنة إيه الفرق جنيه اتنين إحنا مستعدين ندفع زيادة عشرة إذا قبلتي شغلة المكتب .. عمل حر .

وتلهث لطفية وراء عبد الخالق طمعًا في المال ولكنها سرعان ما تكتشف كذب وتفاهة هذه الطبقة البرجوازية، فتثور ضدها لأنها تختلف عن طبقتها تماما ولا تستطيع التوحد معها .

لقد عاشت لطفية فترة مع عزت ، وتأثرت – بدون وعي – بآرائه الثورية الاشتراكية والتي لاقت هوى في نفسها لأنها تعبر عن طبقتها التي تنتمي إليها.

لطفية : يا عزت أنا مش طيقاهم أنا باشتغل غصب عني في المكتب مافيش قدامي حل غير كده .

لقد مرت لطفية بالتجربة وحاولت التعايش مع أفراد الطبقة المستقلة البراجوازية ولكنها سرعان ما أكتشفت حقيقة هذا المجتمع التافه والفارغ من كل قيمة حقيقية، إنه مجتمع لا يقدر إلا قيمة المادة والمظاهر الجوفاء الخادعة على حساب المبادئ والأخلاق .

لطفية : صحيح يا عزت أنت أحسن منهم كلهم لو كنتش شفتك وعرفتك قبل ما أعرفهم أي واحد فيهم كان ممكن يعجبني دول فارغين.

عزت : دا كلامي أنا يا لطفية دا الكلام اللي أنا كنت بأقوله عن الناس دول واللي زيهم عبد الخالق بك .

لطفية : هو دا الكلام الصحيح أنا شفتهم بعنيه يا عزت وقعدت معاهم وكلمتهم واشتغلت في وسطهم وعارفاهم . عارفاهم فارغين مرتاحين مش زيك ولا زيي .

وهكذا تتمرد لطفية على هذا المجتمع البرجوازي، وترفض الانتماء إليه، وتفضل عليه طبقتها الكادحة بما تحمله من مبادئ ومثل عليا باعتبارها طبقة واحدة تحمل في طياتها أملاً عريضًا في مستقبل مضيء .

أما منيرة وفكري فيمثلان النمط الاجتماعي الذي تمرد على وضعه وسئم تسلط وقسوة الطبقة البرجوازية، ولم يعد يحتمل التكيف والتعايش معها .. إنهم أبناء الثورة التي جاءت لتفك أسرهم، وتكشف لهم آفاقًا جديدة لم تكن جلية لهم من قبل . ففكري ومنيرة اعتادا العيش في كنف بهيجة هانم تلك السيدة المتسلطة ممثلة الطبقة البرجوازية التي تتحكم فيمن دونها بالمال والسلطة؛ لذلك نجد منيرة تسأم تلك الحياة وتتمرد عليها، وتقرر البعد عن تسلط بهيجة هانم من أجل الحصول على حياة آدمية إنسانية .

منيرة: باقول لحضرتكم أنا مش حا اشتغل عند حد .. أنا مش خدامة.

بهيجة: (تقوم لتتجه ناحيتها من جديد في ثورة عارمة) مش خدامة! سامعين؟! قال ماهيش خدامة !

وكما تسعى منيرة لتخليص نفسها من وطأة الطبقة البرجوازية فإنها تسعى أيضًا إلى تخليص فكري الخادم أيضًا من ظلم هذه الطبقة فترفض الزواج منه مادام يعمل خادمًا "صنعتك إيه عندي لما أتجوزك؟ " فهي لا تعتبر الخدمة وظيفة بل حال استعباد لابد من التمرد عليها والتخلص منها

لأنها حالة إستاتيكية لا تمنح الفرد فرصة للترقي والتقدم بل تقضي أيضًا على طموحاته وأحلامه. وبالفعل تنجح منيرة في التأثير على فكري فيقرر الفرار من المنزل للبحث عن عمل والزواج من منيرة بعد أن أفنى زهرة شبابه في خدمة بهيجة هانم "قبل ما يخدوا منا بقية العمر" .

- **منيرة:** لو كنت فالح كان زمانك كسبت من صندوق الكازوزة اللي على الباب وفضلت تكبر لغاية ما فتحت لك دكان زي علي الأشوح بتاع بلدنا .

فيهرب فكري بعد أن أدرك حقيقته كخادم تابع لا يملك كيانًا مستقلاً يحيا به لأن "الخدمة مهانة" فيتحرر من عبوديته لمخدومته بهيجة أملاً في مستقبل أفضل بعيدًا عن استغلال الطبقة المالكة وهو ما يعلق عليه عزت: "ومن غير ما يكون له وظيفة ومن غير ما يكونوا ضامنين اللقمة اللي حيعيشوا بيها .. ما هي دي القوة اللي فيهم .. يحاربوا الحياة بشجاعة .. أحسن مننا" .

وفي الواقع فإن موقف منيرة وفكري يتشابه مع موقف لوكا الخادمة في **الإنسان والسلاح** والتي تتمرد على وضعها كخادمة وترفض أن تعامل رينا سيدتها باحترام لأنها تشعر بمدى تفاهة رينا، ولذلك فلوكا لا تجد فرقا بينها وبين رينا .. وعندما يغازلها سيرجيوس قائد القوات في الجيش فإنها تأبى أن تستجيب له إلا بعد أن يتزوجها؛ لأنها لا تؤمن بالفروق الطبقية بين الأفراد .. ولهذا تنتصر لوكا في النهاية وتتزوج من سيرجيوس .

وهكذا استطاع نعمان عاشور أن يعبر عن الناس اللي تحت ليجسد أحلامهم ومشكلاتهم وتطلعاتهم وهو ما يؤكده خيري شلبي في كتابه **في المسرح المصري المعاصر** :

"الناس اللي تحت هم الذين يجثم على صدورهم ثقل الطبقة الأعلى مستوى منها. وهذه الطبقة الأعلى مستوى تقاوم نزواتها برمي ثقلها فوق كاهل الطبقة الدنيا أي الناس اللي تحت أولئك الذين يشكلون عائلة ارتبط بها الكاتب ارتباطًا عاطفيًا وثيقًا، واهتم بقضيتها وثورتها اهتمامًا خاصًا"(٤).

أما في مسرحية **الناس اللي فوق** فيتعرض لوضع جديد في المجتمع وهو صعود الناس اللي تحت وهبوط الناس اللي فوق تأثرًا بقيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ والقضاء على الإقطاع والرأسمالية والاتجاه إلى إحلال النظم الاشتراكية في المجتمع . إنها مسرحية تمثل حالة من الانقلاب في الأوضاع ليبرز لنا مدى التحول الذي أصاب المجتمع الأرستقراطي من انحلال وتدهور بعد الثورة .

فيصور لنا شخصية عبد المقتدر باشا ورقيقة هانم ممثلي الطبقة الأرستقراطية في مقابل أبناء الطبقات الكادحة التي لم يكن لها وجود وكيان من قبل ثم أصبح لهم الكلمة العليا في المجتمع بعد أن قامت الثورة لتحقق أحلامهم وطموحاتهم ولترفع عنهم مقت وظلم الأرستقراطية.

فرقيقة هانم زوجة عبد المقتدر باشا التي اعتادت السلطة أن يكون لها شأن كبير في المجتمع فإذا بها تهوى إلى أسفل المجتمع وتتساوى مع باقي أفراد المجتمع بعد إزالة الفروق الاجتماعية بين أفراد المجتمع، والتخلص من الرأسمالية المستغلة ولذلك تلاحظ دائما فيها العصبية والتوتر كما يقول نبيل راغب :

"كدليل على الانهيار الذي تشعر به هذه الطبقات ولكنها تحاول تجاهله" (٥) في كتابه **الدراما الواقعية عند نعمان عاشور** ، ويصفها نعمان عاشور كذلك :

رقيقة: "(هانجة مانجة) بعتوها ! الرولز إزاي . إزاي ؟ (تروح وتيجي في الغرفة كاللبؤة الغامضة) ومين إللي اشتراها .

وتستنكر اشتراك فئات المجتمع البسيطة معها في الجمعية النسائية نفسها التي تعد واحدة من أعضائها : " اليومين دول زادت يا خليل بقيت كلام فارغ قال عايزين يدخلوا فيها الموظفات والقرود بتوع الجامعة والشوية المساخيط اللي بيشتغلوا في البنوك والشركات " .

وحتى ابنة أختها المتوسطة الحال – تستعبدها وتعاملها كخادمة عندها وتعاملها معاملة سيئة لمجرد أنها أقل منها في الطبقة ولذلك نجدها تنهار عندما تبدأ هذه الطبقات في الابتعاد عنها وتتخلى عنها بعد سقوطها لأنها لا تزال تحاول التمسك بأهداب الماضي ولا تستطيع التأقلم والتكيف مع الأمر الواقع ولا تريد الاعتراف بأن عهدها قد انتهى والمستقبل أصبح لتلك الطبقة التي كانت تستعبدها من قبل وهو ما يعلق عليه حسن ابن اختها:

حسن: خالتي رقيقة اللي سيطرت هي وجوزها على ماضينا ولسه عايزه تفرض نفسها على مستقبلنا .

فتنسلح عنها جمالات ويرجعها أخوها حسن للحياة في بيتها بعيدًا عن سيطرة خالتها رقيقة هانم ثم لا تلبث جمالات أيضًا أن تكشف كيف كانت خالتها تستعبدها وتضعها في مصاف الخادمين: "وأنا موش بنت أختها ولا واحدة من خدامينها تديني فستانها الضيق! هات هات يا سرحان أوعي (تهجم على سرحان تأخذ منه الفستان وتقطع الورق تفرده وتروح تمزقه)" .

وكذلك تهرب منهم تيتي ابنة أختها زوجة خليل بك المرفهة والتي رفضت أن تشارك أباها أو خالتها حياتهما الفارهة الفارغة وتهرب إلى

العيش في بيت خالتها سكينة الشقيقة الكبرى لرقيقة التي تنتمي إلى الطبقة المتوسطة لأنها اكتشفت حقيقة هذه الطبقة الرأسمالية الواهية ومدى تفاهتها وفراغها من أي بعد إنساني لدرجة أن أولاد خالتها حاولوا الاعتداء عليها : " أنت ليك حق يا حسن دول طبقة فاسدة وجودهم في حياتنا هو اللي فسد حياتنا ما عدش لازمه لوجودهم أبدًا " مما ينذر بانهيار الطبقات القديمة وانصهارها في الطبقة الجديدة وانهيار فكرة الفروق الطبقية بين أفراد المجتمع الجديد .

وترتفع درجة الصراع بين الطبقة القديمة والجديدة عندما تفاجأ رقيقة باعتذار الوزير عن الاجتماع بسيدات الجمعية النسائية التي تنتمي إليها لانشغاله بما هو أهم من هذه الجمعيات التي أنشئت لهؤلاء السيدات اللاتي يحاولن إيجاد مكان لهم في المجتمع بالرغم من انتهاء دورهم في المجتمع حيث أصبحوا كالنغمة النشاز في اللحن الموسيقي .. وإمعانًا في محاولتها إنكار الواقع الجديد الذي أصبحت تعيش فيه نجدها تستنكر دخول عامة الشعب من البسطاء وممثلي الشعب " الموظفات والقرود بتوع الجامعة والشوية المساخيط اللي بيشتغلوا في البنوك والشركات " مع أنهم أصبح لهم الحق في امتلاك الحاضر والمستقبل لأنهم الفئة التي قامت الثورة لتخاطبها وتعمل من أجلها .

وكما تحاول رقيقة فرض وجودها على الساحة بالاشتراك في الجمعيات النسائية نجدها أيضا تحاول فرض وجودها على حياة من حولها فتحاول تزويج حسن ابن أختها من ابنة رجل ثري، كما تحاول تزويج جمالات أخته من رجل ثري، ولكن نجد كلامها يذهب هباء وتتزوج جمالات من أنور ابن أم أنور وصيفة الباشا الخاصة، ويتزوج حسن من تيتي ابنة خليل بك لأنه لم يعد هناك أية فروق طبقية .

أم أنور: حاتبسبس ليه أبوه طباخ وأمه داده ما يعيبوش ما فيش حد بيتولد أبوه ملك ما عادش يا أختي ملوك وسلاطين الراجل عيبه جيبه .

فالزواج لم يعد كما ترى هي صفقة تجارية أو محاولة لارتباط الطبقات الثرية ببعضها بل تقارب وامتزاج أفكار وعقول بغض النظر عن الطبقة التي ينتمي إليها كل طرف ولم يعد هناك قيد أو شرط على ارتباط الأغنياء بالفقراء لأن تلك المفاهيم عن الفروق الطبقية بين الأفراد قد اختلفت مع ظهور الثورة .

وكما لا تقتنع رقيقة هانم أن العصر لم يعد يواكبها نجد عبد المقتدر باشا يحزن جدا لاحتياجه لعمل بطاقة شخصية بعد أن كان شخصية معروفة ومشهورة في البلد لا يحتاج إلى بطاقة لأنه كان من طبقة الصفوة الذين لا يحتاجون إلى ما يفصح عن شخصيتهم على عكس العامة من الناس الذين يصعب التعرف عليهم إلا من خلال بطاقة شخصية ، فإذا بالأمور تختلط ويحتاج عبد المقتدر باشا إلى عمل بطاقة شخصية بما أن الكل أصبح سواسية ولم يعد هناك ما يميز عبد المقتدر باشا عن باقي عامة الشعب وهو ما يؤكده له خليل أخوه " اسمعني يا عبد المقتدر المسألة موش مسألة ألقاب وبس وجودك بتاعك أصبح ضروريًا للحياة العامة. إنها محاولة من هذه الطبقة للتمسك بالتقاليد البالية التي تفتتت بين أيديهم ومحاولة منهم للوقوف ضد تيار الزمن.

ولذا نجد الباشا يستنكر أن يأتي اليوم الذي يقف في الطابور مع العامة: " (يعتدل له مستنكرًا) واروح أقف وسط الصنايعية من تاني هو أنا خلاص بقيت مهزأة للدرجة دي يا قنديل" . لأنه يعتقد أنه أرفع من أن يحتاج لتحقيق شخصية حيث إنه لا يزال يعيش في الزمن الماضي حيث كان من الشخصيات البارزة في المجتمع ولم يعتد أن يكون جزءًا من الكل

بعد انصهار بوتقة الطبقات التي كانت بمثابة عملية فرز لتقسيم الناس ما بين طبقات عليا ثرية تملك وتحكم، وطبقات دنيا كادحة خلقت – من وجهة نظر الأرستقراطيين – كي تطيع وتخدم هؤلاء الكبار . هنا ترتفع درجة السخرية والكوميديا من هؤلاء الذين لا يزالون يصدمون بالواقع الجديد ولا يقدرون على مواجهته :

قنديل: الكل كده يا باشا (وهو لا يزال يبحث حتى يخرج الوصل في يده).

الباشا: الكل (يقفز صارخًا) وأنام الكل يا قنديل بقى أروح أبصم مع المشبوهين علشان يبقى لي شخصية هو أنا ماليش شخصية أوريني الوصل.

وعلى الجانب الآخر يبلور أبناء الجيل الجديد الطبقة التي إستفادت من الثورة وأفكارها الجديدة مثل "حسن" الابن الأكبر المهندس الشاب لسكينة أخت رقيقة هانم وهو شاب من أصل بسيط حيث إن سكينة متزوجة من رجل بسيط متواضع ولذلك فهي تمثل الجانب الفقير في حياة رقيقة هانم . إنه يمثل الجيل الواعي بقضية بلده والذي يدرك التحول والتغير الذي حدث في مصر والذي يمثل الطرف الثاني من الصراع الآخر : الصراع بين البرجوازية والكادحين.

ولذلك نجد حسن دائم السخرية من خالته رقيقة هانم والتي اعتادت أيام سلطانها وعزها أن تعاملهم : " زي سكان الكوخ اللي جنب القصر ما كانتش فاكرة إننا أولاد أختها " . وهو في الوقت نفسه يدرك حقيقة عبد المقتدر باشا الذي كان ينتمي لأصل متواضع حيث كان جده خفير على ماكينة طحين وكان هو موظف قيودات في إسطبل ، إنها حقيقة هؤلاء الناس الذين طفوا على السطح وتناسوا أصلهم المتواضع، ونسوا من هم أقل منهم اجتماعيًا وكأنهم ليسوا منهم ولا ينتمون إليهم .. إنه يدرك مشكلة

رقيقة هانم والطبقة التي تمثلها وهي أن وجهة نظرها فيمن حولها دائمًا لا تتغير وهي أنهم دونها وأقل منها حتى بعد التغييرات التي طـرأت علـى المجتمع "لا يكبر ولا يعلي كل الناس في نظرها يا صغيرين يا خدامين" . ولذلك نجده يسخر منها دائمًا ولا يكن لها أي عاطفة أو احتـرام ولـذلك يرفض الزواج من العروس التي ترشحها له ولا يعيرها أي اهتمـام . إن رفض حسن الزواج بواسطة خالته رقيقة ما هو إلا محاولة للتمرد علـى هذه الطبقة التي لم يعد لها وجود، ومع ذلك تصر على فـرض وجودهـا على من حولها ، أي الذين يمثلون الواقع والمستقبل لهم ولذلك نجد حسن يرفض أن تتدخل خالته في حياته ويصر على أن ينتزع أختـه جمـالات التي كانت تعيش عند خالته رقيقة وتعاملها كسكرتيرة لأنه يفهـم حقيقـة أهدافها " خالتي رقيقة اللي سيطرت هي وجوزها علـى ماضـينا ولـسه عايزه تفرض نفسها على مستقبلنا . " ولذلك يصر على إخراجهـا مـن حياتهم ويوافق على زواج أخته من أنور الشاب الجامعي ابـن وصـيفة الباشا لأنه لا يقيم أي اعتبارات للمعايير التي تحكم بها خالته على النـاس ويعلم أن الواقع والمستقبل أصبحا للبسطاء من النـاس ولـيس لهـؤلاء الأرستقراطيين - غير عابئ بآراء وأفكار خالته - لأنهم في رأيـه "مـا عدوش قادرين ينهشوا في لحمنا" .

وبالمثل فإننا نجد أنور الشاب الجامعي خريج الحقوق ابن وصـيفة الباشا والذي يرفض الامتثال لتقاليد الطبقة الأرستقراطية ويتمـرد عليهـا ويصر على الزواج من جمالات ابنة أخت رقيقة هانم لأنة يـؤمن بـأن الزواج لا يخضـع لمعايير اجتماعية طبقية بل للتفاهم والحب .. ولأنـه ليس مهمًا رأي هؤلاء الناس الذين لم يعد لهم وجود أو رأي: "يـا أسـتاذ حسن أنا بس عايز أعرف رأي الآنسة جمالات في الأول ده المهم". وهو

ما يؤكد في الوقت نفسه بدء تبلور فكرة الإيمان بأن المرأة شخصية لها كيان مستقل وإرادة حرة، وليست مخلوقًا تابعًا فقط في بيت أهلها ثم زوجها فيما بعد .

ونجده يرفض التملق للباشا عندما تحاول أمه التوسل للباشا من أجل معاونة ابنها في الحصول على وظيفة خاصة بعد أن اتهمه الباشا " بالبجاحة " لرغبته في الزواج من جمالات لأنه أقل منها طبقيًا : " يا أمي أنا قايلك ما قابلش حد دي مسأله كرامة " . ولذلك يسخر من الباشا عندما يفاجأ بازدراء زوجته إياه ورهبته أمام سوء معاملتها له " أهو البولدوج بيهوهو . كانوا بيحكمونا إزاي الناس دول " .

ويواصل نعمان عاشور في مسرحياته رصد التحولات التي طرأت على المجتمع وبعد قيام ثورة ٢٣ يوليو وصدور القوانين الاشتراكية والذي جاء نظرًا لتوافق الثورة مع أفكاره ومبادئه الاشتراكية التي كان يؤمن بها بالفعل، ولهذا كتب عن مسرحيته الأولى **المغماطيس** التي كتبها عام ١٩٥٠ في كتابه **المسرح حياتي** :

"إنها نجحت في النفاذ إلى حقائق اجتماعية تلقائية وبديهية ينطق بها موضوعها نفسه وأحسب أن ذلك كله جاء بفضل الوعي الكلي بالواقع الاجتماعي الذي أعيشه وهو الوعي الذي اكتسبته من دراستي للاشتراكية وإيماني بها" (٦) .

وهكذا بدأت الثورة محاربة الإقطاع وإزالة الفوارق الطبقية للوصول إلى مجتمع جديد لا يوجد به استغلال أو تفرقة، ويحقق نوعًا من العدالة الاجتماعية وواكب ذلك حركات التأميم وظهور قطاع عام حيث راحت الحكومة تؤيد نشر ملكية القطاع العام للقضاء على إستغلال الرأسمالية وإحلال الاشتراكية محلها .

يرصد نعمان عاشور في مسرحية **عطوة أفندي قطاع عام** مساوئ استغلال الطبقة الرأسمالية لصغار العمال والطبقة العاملة، وحل هذه المشكلة يكمن في التغيير الذي طرأ على مصر من خلال القطاع العام، والذي جاء لحماية العمال من سيطرة الأفراد، ورفع مستوى معيشة الأفراد – خاصة الطبقات العاملة برفع الحد الأدنى للأجور وتحديد ساعات العمل وصدور القوانين الاجتماعية وتوفير التأمين الصحي والاجتماعي لهم وتوزيع أرباح المؤسسات الكبرى على العمال من خلال القوانين أرقام ١١١ ، ١١٢ لعام ١٩٦١– حيث كان عبد الناصر حريصًا كما أكد حاتم صادق في كتابه **قضايا ناصرية** :

"على أن تكون السيادة للشعب كاملة في الدولة الناصرية تأكيدًا لمبدأ ملكية الشعب لوسائل الإنتاج ورفضًا لمذهب ملكية الدولة لها" (٧) .

في هذه المسرحية يؤكد نعمان عاشور على دور القطاع العام في المجتمع الاشتراكي ممثلاً في عطوة أفندي كاتب الحسابات الذي يعمل عند الحاج حسنين أبو المال ذلك التاجر الذي يملأ الاستغلال قلبه فلا يتورع عن كسب المال بالطرق المشروعة وغير المشروعة ويمتد إستغلاله إلى عطوة أفندي الذي يمثل الطبقات العاملة الكادحة بدون مقابل يذكر .

ولكن الجديد هنا هو وعي هذه الطبقات بحقوقها والمميزات الجديدة التي أصبح من حقها الحصول عليها تحت مظلة القطاع العام :

عطوة : أنا عارف مرضي .. وحا أعالج نفسي .. أنا ضحية الاستغلال .

ولذا نجد عطوة أفندي يقارن حاله تحت وطأة هذا الرأسمالي المستغل بحال القطاع العام الذي يوفر لعماله المكافآت والأجور المتزايدة والأرباح.

عطوة : من خمسة وعشرين سنة وأنا باخذ ستة جنيهات .. زادت جنيه بقوا سبعة أنا معايا الكفاءة بتاعت زمان الكفاءة والدنيا كلها زادت ، عملوا علاوات عملوا مكافآت وعملوا معاشات وادوهم ارباح .. إدوهم وزودوهم ورقوهم .

لذا يفضل عطوة أفندي الاتجاه للعمل في القطاع العام في الجمعية الاستهلاكية "قطاع – قطاع عام ياسي محمود قطاع عام" وهو أيضًا ما يجعله أيضا يصر على أن تعمل ابنته عزيزة في القطاع العام .. ويصر على ألا يرجع إلى محل الحاج إلا بعد تطبيق القوانين الاشتراكية .

عطوة : بس على شرط .. المحل يشتغل على حسب القانون الاشتراكي العمال في مجلس الإدارة والأرباح سنوية والعلاوات دورية والتأمين يمشي .

حتى مفهوم الدين تغير. لم يعد الغرض منه التقرب إلى الله بالأعمال الطيبة والخير، بل أصبح لدى البعض ستارًا لاخفاء الأغراض غير المشروعة وإضفاء طبيعة دينية عليها وهو ما نلحظه في شخصية الحاج " حسنين أبو المال" ذلك الرأسمالي الجشع الذي يجمع أمواله بطرق غير مشروعة ويجمع حوله التهويمات والغيبات والبخور والمساعدين من أمثال السني حتى يعمى الأبصار عن السرقات والتلاعب في الأسعار . ولذا نجد نعمان عاشور في بداية المسرحية يقول : " نحن في الصباح خادم المحل الفنجري السني يحمل مبخرة ويدور بها على معالم المكان مكتب الحاج .. والمصلي... يمشي لحظات وهو يدور بالمبخرة يحاول أن يملأ جو المكان بدخان البخور " .

وهو ما لا ينطلي على أفندي ممثل الطبقة العاملة في المسرحية حينما يؤكد أن البخور ما هو إلا ضباب يستر به الحاج أغراضه الدنيئة :

"أنا طالع .. طالع .. (ويلتفت للسنى ثم يتجه إلى المكتب) شغل البخور ياسني إملاها ضباب" . ولتكملة الهالة الدينية التي يحيط بها الحاج نفسه يبني مصلى في مدخل المحل .

كما نلحظ أيضًا تطور العقلية الثقافية للمرأة فنجد قمر الفتاة التي في الرابعة والعشرين من عمرها تتمرد وترفض الزواج من الحاج حسنين أبو المال على الرغم من ثرائه والمميزات الاقتصادية التي ستعود على أسرتها جراء زواجها من الحاج، وتفضل الزواج من محمود شقيقه الأصغر الذي لم يعرف الجشع طريقًا إلى قلبه .. وترفض الزواج من الحاج الذي ينفصل عن زوجته الأولى لعدم الإنجاب رافضة أن تكون مجرد "جاموسة" تحمل وتلد فقط دون أية اعتبارات إنسانية أخرى .

قمـــر : (تقوم صارخة) عاوز يعملني جاموسة !! (في غضب) هو مش طلق مراته الأولانية علشان ما بتخلفش ؟ وعاوز يتجوزني علشان الخلفة ؟

فرحانة : علشان جمالك .

قمـــر : لا .. علشان أجيب له عيال .

وهو ما أشار إليه نبيل راغب في **الدراما الواقعية عند نعمان عاشور** : "ولكن سنة التطور ساعدت على انتشار وسائل المعرفة والاطلاع على أحداث العالم الخارجي أولاً بأول مما فتح أذهان الطبقة الكادحة إلى المفارقات والمتناقضات التي تجبرها الطبقة الرأسمالية على الدخول في دواماتها .. ومجرد الإحساس بالفارق الشاسع يعد في حد ذاته دافعًا إلى سلوك معادٍ يقف في وجه هؤلاء الذين يجبرون الآخرين على انتهاك آدميتهم " (٨).

أما في مسرحية **برج المدابغ** فيبلور نعمان عاشور حالة مصر بعد الانفتاح حيث أصبحت المادة هي المسيطرة على أخلاقيات وقيم العصر؛ فتهتز العلاقة بين الآباء والأبناء حيث نجد "عصام" يستغل أموال أبيه في التوسع في إنشاء مشروعات تجارية فيستغل العمارة التي بناها أبوه في الدقي لعمل بوتيكات وتأجير شقق مفروشة بها بغض النظر عن رأي أبيه أو وجهة نظره معللاً ذلك " أبويا لسه عايش بعقلية حارة فتوح في المدبح !! " وحتى المكان الذي خصصه الحاج سلامه أبوه لعمل جامع أسفل العمارة يستبدله عصام بالبوتيك ليستغل مساحته .

عصام : البوتيك الصغير اللي احنا فيه دلوقت حيتنقل مطرح الجامع في التسع دكاكين .

ويحدد عصام دور أبيه كمجرد رمز وليس صاحب دور فعال ومؤثر في حياتهم : "الملك يملك ولا يحكم" . حتى العلاقة بين الأبناء نجدها مضطربة تقوم على المصالح المادية فقط مثل تلك العلاقة بين عصام وفيفي اللذين يتحدان فقط من أجل المال واستثمار أموال أبيهما .. وتغير فيفي تجاه أخيها هشام الذي فقد إحدى ساقيه في الحرب عندما يكتب له أبوه ثروته، وتعايره بأنه "مكسح" :

نادية : إنتي مش بتقولي عليه مكسح .. تستنجدي بيه إزاي وهو مكسح .

وترصد المسرحية التحول إلى الانفتاح الاقتصادي حيث حلت البوتيكات محل محلات التجارة القديمة حيث يعد البوتيك رمزًا للانفتاح الاستهلاكي .. خاصة وأنه في إحدى شوارع الدقي الجديدة أي في مكان جديد وهو ما يؤكده عصام " الدقي يا حبيبي النهارده حي الاستيراد المركزي مافيش بضاعة تخرج من أي جمرك إلا ما تصب في الدقي أولاً" .

فمع تحول الحاج سلامة من التجارة في العطارة في حي السلخانة إلى صاحب برج في الدقي تحول أبناؤه كذلك إلى عصر التحول والانفتاح " دا انفتاح يا حبيبي وإحنا بانفتاحنا هنا نبقى وقعنا على كنز" .

إنه العصر الذي جاء ليحقق لتلك الفئات الانتهازية المستغلة الفرصة للتسلق والظهور على حساب الطبقات الأخرى الضعيفة مضحين بكل المبادئ والأخلاق والقيم المتعارف عليها.

عصام : إحنا يا حبيبي في عصر السرعة اللي يقف فيه دقيقة يتركن على الرف .. يبقى بضاعة بايرة لا حد يشتريه .. ولا يحس بيه .

وهكذا يتحول الإنسان إلى بضاعة تباع وتشترى .. ويسعى الفرد إلى الكسب حتى ولو كان كسبًا غير مشروع ولذا ينجح الحاج سلامة في تحويل تجارته من عطارة بخمسين جنيهًا إلى برج في الدقي بربع مليون جنيه في أقل من عامين معللاً ذلك بأنه لم يكن إلا " تجسيدًا لإرادة ربنا " .

ولكن مبارك ربيب العائلة والذي كان يعمل عطارًا عند الحاج سلامة يدرك حقيقته تمامًا ويكشف هذا السر : " اللي بيغتنوا كده النهارده .. جري .. وبسرعة .. صواريخ سام ٦ وسام ٧ أرض جو تنشن على المبلغ وتطلع وراه تجيبه وتنك راجع تبقى غني " .

أما أخلاقيات هذا العصر فيمثلها " عصام " الابن الأكبر للحاج سلامة والذي يتفهم طبيعة العصر وينساق معها تمامًا . لذا فهو يتجه إلى بناء البوتيكات التي هي سمة عصر الانفتاح ساخرًا من اللافتة التي يعلقها أبوه على البوتيك :

عصام : في ذمتك شفت حد منهم حاطط زي دي في أي بوتيك (ويقرأ اليافطة) يقيني بالله يقيني .. ما تقولش حتكفر زي ما هو رايح

معلق لي يافطة حجر على مدخل العمارة "ادخلوها بسلام آمنين" معناه إيه بيقول لهم اتطمنوا العمارة مش حتقع فوق دماغكم .

وبدلاً من "يقيني" يضع عصام ساعة على شكل صاروخ مشيرًا إلى طابع العصر. حتى الجامع الذي يبنيه أبوه أسفل العمارة يجد له عصام فائدة تجارية بأنها "خمس سنين إعفاء من الضريبة العقارية" ثم يستبدل عصام بعد ذلك بمكان البوتيك الصغير المكان ذي المساحة الكبيرة المخصصة للجامع، هذا إلى جانب الشقق المفروشة التي يتم تأجيرها في العمارة .

وحتى العمال البسطاء نجدهم يسعون إلى السفر إلى دول الخليج للعمل هناك في مقابل العائد المرتفع :

عزوز : وأنا ذنبي إيه هو أنا كنت سبتك وهجيت زي التانيين .. اللي راح قطر واللي راح ليبيا دا حتى بقوا دلوقت بيروحوا لبنان .. امبارح بس عمي فتيحة اللي فبرك عمارة بهجت .. راح ألمانيا .. حتى ألمانيا بقت محتاجة لنقاشين .

وبما أنه عالم مقاولات فإن عزوز يتفق على إتمام عملية الجامع في مقابل أن يسفره الحاج على حسابه إلى السعودية، ويرتب له عصام مقاولة هناك .

وهذا الرصد للتحولات الاجتماعية موجود بهذا الوضوح والمباشرة في مسرحيات شو لأنه كان ناقدًا فغلبت روح التأمل والتحليل على كتاباته فكان كالمصلح الفكري الذي ينقد من حوله بغرض الوصول بهم إلى مجتمع أسمى وأفضل . وهذا ما يجعله قريبًا من نعمان عاشور الذي كتب في أعقاب ثورة ٢٣ يوليو فكان يرصد تحول المجتمع إلى مجتمع اشتراكي متأثرًا بالقوانين الاشتراكية ، وبأسلوب تنويري بل وتعليمي إلى

حد كبير، لكن شو غلف توجهاته الفكرية بحيل دراميـة متنوعـة مثـل الكوميديا والسخرية والمفارقة .. إلخ .

فنجد صورة للمرأة الجديدة في كتاباته بما تحمله من أفكار تنأي عن الأفكار الرومانسية ونجد تبلورًا للأفكار الاشتراكية في بعض المسرحيات مثل **المأجور باربره** و **كانديدا** .. ذلك لأن شو لم يكن يقصد بكتاباته تسلية الجمهور بل إيقاظه ومحاولة تصحيح أوضاعه ومفاهيمه ولذا كتب عـدة مسرحيات تحت عنوان: " مسرحيات غير مسلية " .

في مسرحية **الإنسان والسلاح** يهاجم شو المجتمـع التقليـدي بكـل هالاته الرومانسية عن الحب والزواج والبطولة، ويهـاجم ذلـك الحـب الرومانسي الذي يعتمد على تقديس المحب وإحاطته بهالات رومانـسية لا تمت له بصلة، والزواج التقليدي من أبنـاء الطبقـة الواحـدة والهـالات الرومانسية عن البطولة وشجاعة المحاربين .

إنها صورة المجتمع الذي وجد شو أن عليه أن يهاجمه كي يـصلح من أخطائه وعيوبه ولذلك تبرز لنا شخصيتان تجسدان التحول الذي يجب أن يكون عليه المجتمع : شخصية بلانتشلي وشخصية لوكا . بلانتشلي هو الجندي المحترف الذي يحارب فقط من أجل المال ويمتهن الحرب ، فهو تجسيد لوجهة نظر شو في الحرب، ولوكا الخادمة التي تجسد رفض شـو للفروق الطبقية .

فهو يبدأ المسرحية بمحادثة بين السيدة كاثرين زوجة القائد البلغاري بيتكوف وهي تتحدث إلى ابنتها رينا المخطوبـة للـضابط سـيرجيوس، وتسرد لها كيف استطاع هزيمة الجيش الآخر وكيف تصرف بدون أوامر القواد وقاد الحرب تحت مسئوليته بل وتخبر ابنتها بأنه "لـو كـان الـدم البلغاري يجري في عروقك فسوف تعبدين سيرجيوس " فالمحـارب هنـا

بطل يعبد ويتقرب إليه الناس في تطلع إلى أمجاده وبطولاته . فهذه هي المثالية الزائفة التي يعريها شو في مسرحيته .

إن شو يستخدم هذه المحادثة في بداية المسرحية كي يظهر لنا تركيبة هذه الطبقة التي لا تزال تحيا على أمجاد الماضي الزائل وكيف تتغزل في بطولات دموية حتى تكون المفارقة قوية عندما يظهر لنا حقيقة أمر هؤلاء المحاربين وبطولاتهم الزائفة – فيما بعد– حينما يظهر الجندي الصربي بلانتشلي بواقعيته الصريحة، فعندما يظهر لأول مرة على خشبة المسرح نجده منهكًا ... وملابسه ملطخة بالدماء والوحل ، أما بلانتشلي فالحرب بالنسبة له مجرد حرفة فهو مجرد محارب سويسري يحارب مع الجيش الصربي كجندي محترف . ولذلك عندما يقابل رينا التي تعيش دائمًا في أحلام اليقظة الرومانسية عن البطولة والحب يفاجئها بحقيقة الحرب ويؤكد لها إنها مجال حقير للقوة الوحشية والتخطيط، ولا يوجد بها أي مجال للشرف أو الإنسانية وإن هم كل جندي هو الحفاظ على حياته فقط ، ولذلك تتقشع كل أوهامها عن الحرب والبطولة عندما ترى هذا الجندي يملأ جيوبه بقطع من الشيكولاتة بدلاً من الرصاص حتى يوحي لنا شو بأنه إنسان عادي غير محاط بأي هالة من الهالات الرومانسية، ويؤكد لها أن الفوز في الحرب ليس نتيجة المهارة بل نتيجة الحظ .

وهكذا يحطم شو نظرة المجتمع الفيكتوري القديمة من أن هدف الحرب الوحيد هو البطولة والنصر، فيسخر من هذه الفكرة ويقدم لنا شخصية عادية لمحارب واقعي يؤكد لرينا البطلة الرومانسية أن "تسعة من كل عشرة جنود هم أغبياء، وحتى الجندي الذي يكون في مقدمة الجيش هو أجبنهم" .

وعندما يظهر سيرجيوس يتظاهر هو أيضًا بالشجاعة والبطولة حتى إنه عندما يلتقي بالخادمة لوكا التي يحبها فإنه يتعجب كيف لبطل مغوار مثله أن يعشق ويعيش قصة حب مع خادمة دون أية رابطة "إنني مندهش من نفسي يا لوكا ماذا سيقول سيرجيوس بطل سلفانيا إذا رآني الآن" . وعندما يقدمه شو في أحد المشاهد العاطفية بعد عودته من الحرب ولقائه مع خطيبته رينا، نراهم في مشهد أقرب إلى الكوميديا وهو يستخدم لغة خطاب رسمية في لقاء عاطفي فيناديها "مولاتي" وتناديه "بطلي" .

وهكذا تستمر حالة الشد والجذب بين أفكار بلانتشلي الجريئة الصريحة في الحب والحرب وأفكار رينا وسرجيوس الخيالية الرومانسية حتى يصل كلاهما في النهاية إلى الاعتراف بالحقيقة فتتيقن رينا أن الحرب ما هي إلا مجرد مجال للقتال الدموي وأن المحاربين ليسوا أبطالاً شجعان كما كانت تتخيل بل أشخاصًا دمويين متحجري القلوب ولا يعرفون الرحمة : " هراء ! رجل ليس لديه أي عمل إلا قتل الناس لمدة سنوات ماذا يهمه ، وماذا يهم أي جندي !" وكذلك يصل سرجيوس إلى الحقيقة نفسها، ويواجه نفسه كما يواجه الآخرين بحقيقة الحرب المؤسفة: "الحرب حلم الوطنيين والأبطال. إنه خداع يا بلانتشلي، عار خادع مثل الحب". وخاصة بعد أن قدم استقالته من الجيش بعد أن اقتنع أن الحرب ليست مجالاً للشجاعة بل مجال للقتال الدموي فقط والذي يجب بمقتضاه الهجوم بغير رحمة حين تكون قويًا، والبعد عن الخطر حين تكون ضعيفا.

أما الشخصية الأخرى التي تبرز التحول الاجتماعي في المجتمع فهي لوكا التي تعصف بالفروق الطبقية بين الأفراد من جهة ، ومن جهة أخرى تعطي مثالاً للمرأة الجديدة المتميزة في المجتمع .. فعلى الرغم من مستواها المتواضع كخادمة إلا أنها فتاة جادة واقعية تنظر للحياة نظرة

متفتحة ويصفها شو بأنها "فتاة وسيمة جميلة معتزة بنفسها ولا تخجل من ارتداء زي الفلاحة البلغارية .. وهي مليئة بروح التحدي لدرجة أن خدمتها لرينا تتحول إلى نوع من الوقاحة" .

فلوكا ترفض الفروق الطبقية وتميز أي فرد على آخر لأنه أعلى منه في الدرج الاجتماعي، فهي لا تحترم سيدتها رينا لتفاهتها وسطحية عقلها فتناديها باسمها مجردا من أي ألقاب "لدي الحق أن أناديها رينا مادامت هي تناديني لوكا" وهذا ما يجعل نيقولا الخادم يقول عنها "إنها تملك روحًا أعلى من وضعها" . ولوكا تحتقره لأنه يتحرك فقط في إطار وضعه كخادم ولا يملك أية تطلعات أو طموحات للرقي، ولذا عندما يعرض عليها عشرة قروش لقضاء وقت طيب معها تؤكد له في خشونة وجفاء أنه من الممكن أن يبيع رجولته وكرامته من أجل ثلاثين قرشًا لكنه لا يستطيع أن يشتري جسدها بعشرة قروش وتنهره قائلة "احتفظ بمالك لنفسك يا رجل" .

إن لوكا تشبه منيرة في مسرحية **الناس اللي تحت** الخادمة الثائرة المتمردة على وضعها وترفض استعباد بهيجة هانم إياها ولهذا تصر على الهروب من العمل عندها وتشجع زميلها فكري الخادم على التمرد أيضًا والهروب معها بعيدًا عن هذه القيود والإهانات .

ولكن لوكا هنا تتطلع إلى الزواج من سرجيوس قائد الجيوش البلغارية الذي يحبها فتتحداه أن يكون هناك ما يسمى الفروق الطبقية بينهما مؤكدة له " هل وجدت ذات مرة أن الناس ذوي الأبناء الفقراء مثلنا أقل شجاعة وجرأة من الناس الأغنياء أمثالكم " . ولهذا ترفض أن يمسها قبل أن يتزوجها ، ولهذا يعجب بها سيرجيوس لأنها طموحة بما يرفع من شأنها ولذا يؤكد لها بأنه لن يكون جبانًا أو تافهًا ، وعندما سيحبها سيتزوجها رغم أنف بلغاريا كلها . وهكذا يعد زواجهما في النهاية بمثابة

صفعة على وجه المجتمع الذي يصر على الفروق بين الأفراد مؤكدة لـه في النهاية على مبدأ المساواة بين البشر قائلة : " مهما يكون الطين الـذي خلقت أنا منه ، فقد خلقت أنت أيضا من الطين نفسه " .

أما كانديدا بطلة مسرحية كانديدا فهي أيضًا نموذج للمرأة الجديـدة الواثقة من نفسها والتي تقف على أرض صُلبة من الواقع، فهـي البطلـة ومحور الأحداث، إنها ترى أن أهم ما لديها هو تحقيق وجودهـا وإثبـات كيانها، وهو ما أشار إليه شو في مقدمة المسرحية "إنها امرأة تخلصت من كل الرواسب والشوائب التي تحيط بالشخصية التقليدية، وقد جنبها عقلهـا الناضج وقوة شخصيتها أن تقع في مهاوى الرذيلة وفقدان الكرامة، ويمتاز تفكيرها بالصراحة والتحدي لأنها تدرك طبيعة الأشياء وليس لأنها تعمـل حسابًا للتقاليد" .

فشو يهاجم أول ما يهاجم المفاهيم الرومانـسية المتعلقـة بـالمرأة والزواج والحب من خلال التناقض بين شخصية كانديدا المـرأة العمليـة الجادة زوجة القس موريل وشخصية مارشبانكس الرومانسي الذي يجـسد روح الرومانسية والشاعرية بكل معانيها، فهو كما يصفه شو " فتى خجول في الثامنة عشرة من عمره يحمل صفات الأنوثة، وصاحب صوت لطيف طفولي .. ذو حساسية مفرطة " .

فمارشبانكس يحب كانديدا ويريد أن ينقذها مـن زوجهـا موريـل المشغول عنها بواجباته ومسئولياته، ولذلك يرثى لها، وكيف يقسو عليهـا القدر فتتزوج من رجل يسمح لها بأن "تلوث أناملها الحلوة بزيت البترول وهي تشذب شريط المصباح" .

ومع ذلك لا يستطيع مارشبانكس أن يستميل كانديدا لأنها تعلم وتدرك أهمية زوجها القس موريل في الحياة ولهذا تعمل على توفير الجو الهادئ

له في المنزل بدون أن تشعره بذلك بتعقل وحكمة . وعندما تفاضل بينهما تختار موريل لأنه من وجهة نظرها أضعفهما وأحوجهما إليها لأنها ليست زوجة القس فقط بل هي أمه وأخته وصديقته وكل شيء في حياته. ولهذا يصفها شوقي السكري في **دراسة نقدية** .

"إنها تنتمي إلى نمط شو المفضل من النساء بكل الحيوية التي تمتلكها والتي يمكن أن نتوقعها منها .. وهي تعرف ما تريد وتحصل عليه دائمًا .. فهي تريد الزواج من البطل الذي تحبه وبالفعل تنجح في الزواج من موريل .. وتفرض كيانها ووجودها على عقله وتفكيره [٩].

هناك إشارة في هذه المسرحية إلى القس موريل الذي يخطب في الجمعية الفابية وذلك نظرًا لظهور الأفكار الاشتراكية في المجتمع، وبدء تكوين الجمعية الفابية التي كان شو روحها وخطيبها . وكانت الجمعية الفابية – وهي جمعية الاشتراكيين المعتدلين – تدعو إلى تحرير الأراضي والصناعات الكبيرة من سيطرة الملاك والرأسماليين الفرديين، ووضعها في خدمة المجتمع . لهذا نجد القس موريل يخطب في الناس ويعظهم ويحضهم على المحبة والخير والحق، ويصفه شو قائلاً "القس جيمس موريل قس اشتراكي مسيحي في الكنيسة الإنجليزية وعضو نشط في نقابة سانت ماثيو والاتحاد الاشتراكي المسيحي" .

ولذا نجد أن روح التسامح والمحبة هي الطاغية على مويل، فيعامل موظفيه بكل حب واحترام، ويعتبرهم مساعدين وليسوا أجراء عنده .. وهو ما يجعل حماه الرجعي يسخر منه عندما يراه يعامل سكرتيره بلطف وتأدب شديدين:

موريل (لليكسي) : هل انتهيت من العمل ؟

ليكسي : نعم سيدي .

موريل : خذ منديلي الحرير. ولفه حول عنقك لأن هناك رياح باردة بالخارج (ليكسي بعد أن أحس بالسلوى من موقف بيرجس القاسي تجاهه، يبتسم ويذهب) .

بيرجس : كعادتك يا موريل تفسد موظفيك . عندما أدفع لشخص ويعيش معتمدًا علي يجب أن أضعه في مكانه .

موريل (اقتضاب) : إنني أعامل الرعاة كمساعدين وزملاء لي في الإبراشية إذا كنت تحصل على حجم عمل من رجالك في المستودع كالذي أحصل عليه من الرعاة فحتمًا كنت ستصبح أكثر ثراء بأقصى سرعة .

وهذا الحوار يذكرنا بموقف حسنين أبو المال في مسرحية **عطوة أفندي قطاع عام** من العمال الذين يعملون عنده في المحل. فبيرجس يمثل وجهة نظر الرأسماليين تجاه العمل، تلك النظرة التي تلغي آدميتهم وتحولهم إلى ماكينات أو آلات يجب الاستفادة منها بأقصى قدر ممكن تمامًا كالحاج حسنين الذي يشغل عطوة ويستغله مقابل بعض الجنيهات القليلة، ولهذا يتمرد عليه عطوة مطالبًا بحقوق العمال في حياة كريمة ومنع استغلالهم مجسدًا وجهة نظر نعمان عاشور في مؤازرة الطبقة العاملة للحصول على حقوقهم، وهي وجهة النظر نفسها التي ينادي بها شو ويجسدها في شخصية موريل الذي يعامل موظفيه كمساعدين دون أي تعسف أو استغلال .

وفي مسرحية **بيوت الأرامل** يرصد شو نموذج المرأة الجديدة المختلفة عن امرأة العصر الفيكتوري حيث ينظر للمرأة على أنها الجنس

الأقوى حيث إن غرائز المرأة أقوى وأكثر عزمًا. ولهذا فالمرأة عند شو ذات شخصية قوية، وذات إرادة صلبة وعزيمة لا تقل عن الرجل . وهذا ما كون نظرية شو عن دفعة الحياة، أي أن غرائزها أقوى وأكثر إلحاحا وإحساسها بالواقع والتطور أكثر حيوية ودفعها لأن غرائزها هي التعبير التلقائي المباشر لتدفق الحياة أكثر من الرجال .

ولذا فالمرأة تستخدم جاذبيتها الجنسية التي منحتها إياها دفعة الحياة لكي تتمكن من الإيقاع بالذكر حيث تمثل بلانش شخصية المرأة الجديدة الجريئة التي تملك المبادرة للإيقاع بالرجل؛ فهي تحيط بترنش من كل جانب بحركاتها وتصرفاتها المثيرة الجذابة مستغلة ذكاءها الأنثوي في ذلك – كما يشير شو في إرشاداته المسرحية "تعطيه الكوب ناظرة إليه نظرة ذات مغزى تجعله ينظر إلى الأرض مسرعًا" . فهي التي تبادر إلى التودد إليه على ظهر الباخرة وتبدأ في الحديث إليه، وترنش على النقيض من ذلك خجول ولا يستطيع أن يبادلها الغزل أو أن يهرب منها .

بلانش : (بحدة) لا أدري كيف أعرف ؟ لم يكن من حقك مخاطبتي في ذلك اليوم على ظهر السفينة. لقد ظننتني وحيدة (تتظاهر بالألم) لأنه ليس لي أم تسافر معي .

ترنش : (معترضًا) أنا أقول ... على رسلك لقد كنت أنت من بدأ الكلام وطبعًا سرني أنك أتحت لي الفرصة ، ولكن صدقيني ما كنت سأحرك ساكنًا لو لم تشجعيني .

ولهذا وصفها علي الراعي في كتابه **مسرح برنارد شو** بأنها : "تتبين أن المثل الأعلى للسيدة الكاملة التصرفات إنما هو عقبة سخيفة في سبيل تعبيرها الحر الكامل عن نفسها. وبلانش شخصية تثير الاهتمام في

مجموعة شخصيات شو، إنها واحدة من قلة من النساء في مسرحيات شو لهن صفات كريهة " (١٠).

أما مسرحية **مهنة مسز وارين** فتتعرض لسلبيات المجتمع الرأسمالي الذي تكون التجارة فيه مباحة بكل أشكالها حتى ولو كانت في الإنسان وشرفه. ولهذا نجد فيفي ابنة مسز وارين ثائرة على تلك الأوضاع الأخلاقية المخلة المحيطة بها نظرًا لسيطرة المادة عليها. وفيفي تمثل المرأة الجديدة التي تمتلك ثقة عالية بالنفس لا مجال للضعف في حياتها ولا تؤمن بوهم وخيال الرومانسية ولهذا يصفها شو قائلاً: "فتاة منطلقة وقوية وتثق في نفسها وتعرف حدودها وترتدي زيًا عمليًا".

حينما تعرف فيفي حقيقة ماضي أمها وأنها اضطرت لاحتراف البغاء نظرًا لضيق العيش فإنها تتعاطف معها : " كانت أمي فقيرة قد حطمها الفقر فلم يكن أمامها سوى هذا السلوك الساقط " ولكن هذا التعاطف سرعان ما يخبو عندما تكتشف فيفي أن أمها قد تحولت من مجرد ضحية إلى مستغلة، وتدير مع شريكها كروفتس عدة فنادق لممارسة الدعارة . ولهذا تثور على أمها وتقرر الابتعاد عنها وعن أموالها الملوثة غير عابئة بدموعها ولهذا تسألها : "أخبريني لماذا تماديت في هذا العمل حتى الآن مع إنك أصبحت مستقلة؟ لقد أخبرتني من قبل أن أختك قد تركت هذه المهنة فلماذا لم تفعلي الشيء نفسه؟ "وترفض فيفي الزواج من كروفتس شريك أمها في أعمال البغاء على الرغم من ثرائه – نظرا لفارق السن بينهما ولأنها تعرف مصدر أمواله الملوثة، تماما كما فعلت قمر في مسرحية **عطوة أفندي قطاع عام** حينما رفضت الزواج من الحاج حسنين أبو المال الذي يكبرها بأكثر من خمسة وعشرين عامًا – ولهذا تؤكد فيفي لكروفتس: "لا أجد أنك جدير بأن أفكر فيك وعندما أفكر في المجتمع الذي

يتسامح في وجودك وفي القوانين التي تحميك وفي الفتيات التسع أو العشر اللاتي يؤدي عجزهن إلى الوقوع بين يديك أو بين يدي أمي هذه المرأة التي يتعفن اسمها مع الذي يمولها".

وهكذا تهجر فيفي أمها بلا عودة، وتقرر أن تعمل حتى تكسب قوت يومها من عمل شريف لأن أمها من وجهة نظرها " امرأة تقليدية " .

وهذا ما يؤكده علي الراعي في مسرحية **برنارد شو** :

"وهكذا نجد في كل من إبسن وشو الثائر الشاكي السلاح يقود ثورة ناجحة ضد المجتمع . كان هذا شأن نورا (بيت الدمية) وفيفي وارين (مهنة مسز وارين) "[١١] .

هذه المسرحية تبرز أيضًا التحول في شكل العلاقة بين الأبناء والآباء مع الجيل الجديد المتحرر من كل الضغوط التقليدية الموجودة في المجتمع والتي تحدد شكل هذه العلاقة حيث إن شو يرى أن الآباء يفرضون سلطتهم على الأبناء ويهددونهم بالعقاب والجحيم إذا حاولوا البحث عن السعادة في المنزل عن طريق تحقيق كيانهم .. ولذلك يجب ألا نتعجب عندما نجد الأبناء يثورون ضد الآباء لأن من حقهم تأكيد ذاتهم بعيدًا عن كل عوامل الإرهاب والقمع. ولهذا نجد فيفي تعامل أمها كما لو كانت امرأة غريبة عنها فتعاملها بندية بل إنها تنصح أمها بممارسة الرياضة للتخلص من الدهون والشحوم التي تراكمت حول قوامها. وعندما تدرك حقيقة أمها وأنها قد تحولت من مجرد ضحية للظروف الاقتصادية الصعبة التي كانت تعيشها إلى شخصية رأسمالية تتاجر في الرقيق الأبيض فإنها تكرهها، بل وتشير إليها في حديثها مع كروفتس شريكها قائلاً : "هذه المرأة التي يتعفن اسمها مع الذي يمولها" . ولهذا فهي تقرر الرحيل بعيدًا عن أموالها الملوثة. فالابنة هنا تقرر أن تستقل عن الأم

وتهجرها ذلك لأن صلتها بها ليست ذات أهمية في حياتها متهمة إياها بأنها "امرأة تقليدية قلبًا وقالبًا". لأن شو كان يرى أن على الآباء أن يوفروا حياة كريمة لأبنائهم بحكم مسئوليتهم عنهم .

وهناك تشابه بين علاقة فيفي بأمها وتلك العلاقة بين الابن فرانك والأب القس جادرنر، حيث لا يكن الابن لأبيه أي احترام أو تقدير على الرغم من مكانته، ويتهمه بالفسوق في شبابه: "أنا لا أشرب ولا أراهن كثيرًا ولم أعتد أبدًا الذهاب إلى الحفلات الصاخبة كما كنت تفعل أنت في شبابك". وفي الوقت نفسه هو معجب بشخصية السيد بريد لحكمته وعقليته الراجحة، ويتمنى لوكان السيد بريد أباه بدلاً من "هذا الرجل العجوز التافه". فالعلاقة أصبحت مختلفة فأصبح من حق الإبن أن ينتقد أباه، ويسخر منه لاعتياده الاستيقاظ متأخرًا وهو رجل الدين المفروض فيه أن يستيقظ مبكرًا "الحادية عشرة والنصف – ميعاد لطيف لحضور القس للإفطار.

وهو ما أشار إليه نبيل راغب في كتابه **الاشتراكية والحب عند برنارد شو** حينما أكد أن :

" تعامل فيفي أمها كما لو كانت امرأة غريبة عنها لا تمت إليها بصلة الدم، وهي في معاملتها هذه تمثل الجيل الجديد عند شو .. ذلك الجيل المتحرر من كل ضغوط الواجبات التقليدية التي فرضها المجتمع بمرور الزمن "(١٢) .

وقد أشار نعمان عاشور إلى تمرد الأبناء على الآباء أيضًا في مسرحية **الجيل الطالع** حيث يبرز فيها الصراع بين الجيل الجديد والجيل القديم ويعزو نعمان عاشور ذلك إلى الاستاتيكية التي كانت موجودة من قبل، واختلاف ذلك عن الحركة الدائبة والتغيرات الموجودة في العصر

الحالي، وهو ما يشير إلى حسين عبد الجواد الذي نشعر أنه لسان حال نعمان عاشور في المسرحية – إحنا اتولدنا والدنيا حوالينا فيها مثل وقيم وأخلاق ثابتة ومؤكدة، فيها ثقة وإيمان وإخلاص " .

وبعد ذلك كتب برنارد شو مسرحية **رجل القدر** عام ١٨٩٥ حيث يسخر فيها من الطغاة وقادة الحرب في شخصية نابليون والتي تشبه إلى حد كبير مسرحية **الإنسان والسلاح** حيث يسخر شو في كل منهما من رجال الحرب وينسب انتصاراتهم ومجدهم إلى عوامل لم تكن لهم فيها يد. ويحطم شو كل هالات العظمة التي تحيط بهذه الشخصية التاريخية، فيشير شو منذ البداية إلى أن نابليون قد حصل على لقب جنرال بطرق غير مشروعة باستخدام زوجته لإغراء الحاكم وكذلك لندرة الضباط التي حدثت نتيجة لهجرتهم ، ولمعرفته الجيدة بالطرق والأنهار والمرتفعات والأودية . أي أن كل هذه الأسباب لم تكن تتعلق بكفاءته الحربية أما ملابسه فيصفها شو بأنها " ملابس جديدة ثقيلة دون أي مراعاة لصحته أو راحته لدرجة تجعله يفرز عرقًا غزيرًا تحت الشمس" . ويقرر بأن مظهره هذا بشواربه الضخمة يجعله يبدو "مخيفًا للطفل في حينه، ويجعله مثيرًا للسخرية في نظر التاريخ بعد مائة عام" . ويجسد شو استهزاء هؤلاء الجنود بالمعاني الإنسانية من خلال طرحه لهذا البطل الأسطوري المحارب، فنجده يقول لصاحب الحانة التي قدم إليها في طريقه عندما يعرض عليه صاحب الحانة بعض الخمر ليحتسيه:

نابليون : الدم لا يساوي شيئًا بينما الخمر يساوي .

جيسوب : إنهم يقولون إنك تهتم بأي شيء ما عدا حياة البشر .

نابليون : إن البشر يا صديقي هم المخلوقات الوحيدة التي تستطيع أن تهتم بنفسها.

ثم يعود مرة أخرى للتأكيد على أن الحرب يشنها المحاربون والقادة من أجل بطولات شخصية بحته، وليس من أجل أهداف جماعية أو من أجل مصلحة الوطن أو الآخرين. وهذا ما تؤكده له السيدة بأنه كان يرغب في الفوز في معركة لودي لمصلحته الشخصية وليس من أجل الآخرين وحينئذ يثور نابليون وهو يستنكر ذلك الرأي، ويؤكد لها أنه ليس إلا خادمًا للجمهورية الفرنسية وأنه "لا يفوز في المعارك إلا من أجل الإنسانية لبلده وليس لنفسه". وهذا يتناقض مع ما يؤكده فيما بعد حينما يقول: "إن حياة الجندي لا تساوي ثمن الطلقة التي تقضي على حياته" .

ومرة أخرى يسخر شو من هؤلاء المحاربين وبطولاتهم الزائفة حينما يؤكد الضابط للسيدة أن فوزهم في معركة لودي لم يكن إلا وليد الصدفة والحظ وأنه إذا كان لهم الحق في الافتخار بالفوز فيجب عليهم أن يقروا بدور الفرس البارع الذي عبر الكوبري . وما استهزاء هذه السيدة الغربية – التي ظهرت بالصدفة لنابليون – منه إلا صورة لسقوط تلك الهالة التي تحيط بالمحاربين والحرب والجنود .

وهكذا استطاع نعمان عاشور وبرنارد شو في مسرحياتهما رصد تلك التحولات الاجتماعية التي طرأت على المجتمع، فيرصد نعمان عاشور التحولات والتغيرات التي طرأت على الطبقة الأرستقراطية بعد قيام ثورة يوليو، وانتهاء عصرهم وبداية ظهور الجيل الجديد ، جيل الثورة الذي يؤمن بأن المستقبل أصبح لهم ، وتغير أحوال العمال بعد صدور القوانين الاشتراكية وبلورة صورة المرأة الجديدة.

وهو أيضًا ما فعله شو في مسرحياته من رصد انتهاء الفروق الطبقية بين الأفراد ، وظهور شخصية المرأة الجديدة المتمردة الواثقة من نفسها، وانهيار الهالات التي تحيط بالحرب والمحاربين ، وكذلك انتهاء عصر الرومانسية، وانتهاء شكل العلاقة التقليدية بين الأبناء والآباء .

هوامش الفصل الأول

١. خيري شلبي : في المسرح المصري المعاصر : القاهرة – دار المعارف – ١٩٨٢ ، ص ١٦ .

٢. نعمان عاشور : المسرح حياتي : القاهرة – القاهرة للثقافة العربية – ١٩٧٥ ، ص ٩٨ .

٣. كمال الدين حسين : المسرح والتغير الاجتماعي في مصر : القاهرة – الدار المصرية اللبنانية – ١٩٩٢ ، ص ١٤١ .

٤. مرجع سبق ذكره : خيري شلبي ، ص ١٧ .

٥. نبيل راغب : الدراما الواقعية عند نعمان عاشور : القاهرة – الهيئة العامة للكتاب – ١٩٨٢ ، ص ٦٦ .

٦. مرجع سبق ذكره : نعمان عاشور ، ص ٩٨ .

٧. حاتم صادق : قضايا ناصرية : القاهرة – دار الموقف العربي – ١٩٨١ ، ص ٥٣ .

٨. مرجع سبق ذكره : نبيل راغب ، ص ١١٦ – ١١٧ .

٩. شوقي السكري : دراسة نقدية : مكتبة النهضة – ١٩٥٧ ، ص ٩ .

١٠. علي الراعي : مسرح برنارد شو : القاهرة – المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر – ١٩٥٥ ، ص ٣٣٣ .

١١. المرجع السابق ، ص ١٤٦ .

١٢. نبيل راغب : الاشتراكية والحب عند برنارد شو : القاهرة – الهيئة العامة للكتاب – ١٩٨٠ ، ص ١٦٥ .

* * *

الفصل الثانى

تأثير الدافع الاقتصادى فى سلوك الشخصيات

يلعب الدافع الاقتصادي دورًا مهمًا في تشكيل سلوكيات الأفراد خاصة مع ظهور الطبقة الرأسمالية التي تسعى إلى استغلال الفئات البسيطة ومص دمائهم دون أية مراعاة لآدميتهم. وهذا ما أشار إليه كل من نعمان عاشور وبرنارد شو في مسرحياتهما خاصة أن كلاً منهما كان يؤمن بالنظرية الاشتراكية، وكان ضد النظام الرأسمالي باعتباره نظامًا مستقلاً غير إنساني.

فيرصد نعمان عاشور حقائق وظروف العصر الذي يعيشه؛ لأنه يدرك حقيقة هذا العصر المادي الذي يحيا فيه وأثره على سلوكيات أبطاله حيث يمثل العنصر المادي الكامن وراء سلوكهم وتصرفاتهم. فالفقير يتطلع إلى المزايا الاجتماعية والاقتصادية التي وفرتها له الثورة، والغنى يبذل قصارى جهده للمحافظة على ما يملك من ممتلكات مالية وعقارية.

تقسم مسرحية **الناس اللي تحت** الأفراد إلى مجموعتين مجموعة "الناس اللي فوق" ممثلة في بهيجة هانم وابن أختها عبد الخالق ومجموعة "الناس اللي تحت" ويمثلهم عبد الرحيم الكمساري وابنته لطفية وعزت الرسام وفكري ومنيرة الخادمين ورجائي سليل الأسرة الأرستقراطية المندثرة.. وهكذا يتحول الصراع في المسرحية إلى محاولات من "الناس اللي فوق "أي الرأسماليين إلى السيطرة على" الناس اللي تحت" أي الفقراء البسطاء، وتحاول بهيجة هانم ممثلة الطبقة المالكة صاحبة العقار طرد سكان البدروم في محاولة للقضاء عليهم تمامًا أي نفي وجودهم حيث إن وجودهم في البدروم رمز لبقائهم على وجه الحياة وطردهم منه يعني

فناءهم والقضاء عليهم. ولذا لا تتورع عن رفع قضايا عليهم في محاولة لطردهم لكي تنشئ سينما، وتحول البدروم إلى مخازن لمستلزمات السينما.

رجائي: تعال هنا يا فكري (يقف ويسحب فكري من ظهره) إنت عارف وساكت ما تقوليش الوليه عاوزه تنقلنا في بيت تاني ليه؟ هو احنا كراسي! مش بنى آدمين.

وعندما يحضر رجائي صالونًا ليضعه في البدروم فإنها تطلب منه إيجارًا للصالة : "هو أنا مأجرا لهم الصالة.. دي إوض.. كل واحد في أوضة .. الصالة في الإيجار" وتحاول أيضًا أن تفرض سيطرتها عليهم وكأنها ليست مالكة العمارة فقط بل مالكة أرواحهم أيضًا: "مش هيه تبقى صاحبة الملك ولازم تعرف الداخله والخارجة في ملكها ". ولذلك نجد عبد الرحيم الكمساري يسخر منها : "ما ترفعي دعوى على النجوم اللي ساكنة في السما فوق عمارتك ".. ولعلنا هنا نجد التشابه بين شخصيتي بهيجة هانم وشخصية سارتوريوس في مسرحية **بيوت الأرامل** الذي يملك عدة منازل ويؤجرها بالحجرة أو نصف الحجرة ويطرد وكيل أعماله ليكشيز من عمله لأنه أصلح سلم أحد هذه المنازل بمبلغ جنيه بعد أن استهلك تماما ولم يعد فيه أي درجات، ويقول مؤكدًا له إنه لا يحب أن ينظر لهؤلاء الناس على أنهم طبقات راقية. وبالمثل تعامل بهيجة هانم ممثلة الرأسمالية أبناء الطبقة الكادحة بمنتهى الاستعلاء وكأنها تلغي آدميتهم : "لحسن ما كنتش مصدقني عاوز تكلمهم بالذوق ؟! ما ينفعش مع دول" وتطلق عليهم ألقابًا للسخرية "كمساري الترسو – الكمساري الجربوع – خطافين" وتصمم على طردهم من المنزل ولو كلفها ذلك رفع الكثير من القضايا الفاشلة.. فهي تجسد محاولة البرجوازيين للقضاء على هذه الطبقة البسيطة من الناس.

ونحن نلاحظ ذلك أيضًا في معاملتها خادمتها منيرة التي ترى أنهـا مجرد خادمة خلقت لتنصاع لأوامر أسيادها بدون أي تبرم أو تذمر حتـى الفتات الذي تلقي به إليها نعمة يجب أن تحمد عليها ولو حدث عكس ذلك فلأنها "بيتبطروا على النعمة اللي ما يستهلوهاش". وبالفعل فإنها تـستنكر محاولة منيرة التمرد على وضعها كخادمة تتلقى أسوأ أنواع المعاملة على يد مخدومتها. وعندما تواجهها منيرة بقرارها : " بأقول لحضرتك أنا مش حا اشتغل عند حد.. أنا مش خدامة " نجدها تسخر منها وتستنكر قائلـة : "قال ما هيش خدامة" وكأن هذه المهنة لصقت بمنيرة ولا يمكنها التحـرر منها أو التطلع إلى التخلص منها والصعود إلى درجة أعلى فـي الـسلم الاجتماعي ككائن حي مستقل له الحق في الحياة الإنسانية.

فبهيجة التي تمثل البرجوازية الوسطى من أذيال الإقطاع صـاحبة العقار والتي حاولت بملكيتها العقار أن تذل أبناء البـدروم تـتهم منيـرة بالشيوعية لمجرد أنها رفضت القيام بدور الخادمة الذي تأبـاه كرامتهـا كمخلوقة ذات كيان مستقل، وهو ما يشير إليه نعمان عاشور فـي كتابـه **المسرح حياتي** :

" مرحلة التضارب العميق الذي بأت يحرك المجتمع مـن أغـواره السفلى فجمع بين العمال والمثقفين في بوتقة الانصهار للتمرد على الفلول الخائبة من القطاع القديم المتوحد والطبقات الشعبية العاجزة.. وهـذا مـا يصوره بالفعل "السكان اللي تحت" في بدروم الست بهيجة " [١] .

وحتى عندما تتزوج من رجائي لا يغفل عن ذهنها أنها قد ارتبطت بمن هو أدنى منها ماديا على الرغم من أنه سليل الطبقـة الأرسـتقراطية البائدة فهي تعامله كما لو كان سلعة اشترتها لتتحكم فيـه كيفمـا تـشاء. ولتأكيد ذلك تصمم على أن تكون العصمة في يدها وتصر على أن يتنصل

من أصدقائه في البدروم، وأن يعاديهم كما تعاديهم هي.. ولا تتورع عن أن تجعل الخادم فكري يراقبه " فين الواد الخايب. دا أنا مقعداه هنا مخصوص علشان يراقبك ".

إنها محاولة الرأسمالية للجمع بين المال والطبقة الاجتماعية، فبزواج بهيجة هانم ورجائي يتم زواج الطبقات البائدة التي يعلن نعمان عاشور عن انتهائها : الطبقات الرأسمالية المستغلة والطبقة الأرستقراطية البائدة.. تماما كما حدث في مسرحية **بيوت الأرامل** بزواج ترنش سليل الطبقة الأرستقراطية وبلانش ابنة الرأسمالي سارتوريوس. ولكن رجائي دائمًا يهرب منها لشدة قسوتها.. لأن به بذورًا إنسانية تجعله ينتمي لجيرانه في البدروم ويتفق معهم:

رجائي : اطلع على المصيبة بتاعتك اللي فوق. وقول لها تطلقني. العصمة في إيدها تطلقني ! مش عايز تعويض. مش عاوز حاجة ! مش عاوز فلوس.

ويتهرب منها بالسكر المستمر للغياب عن الدنيا والهروب من واقعه المؤلم: "عاوز أتوه.. أتوه تاني.. أصلي لما قعدت معاها فقت.. يوه".

وبالمثل فنحن نجد ابن أختها عبد الخالق والذي يصفه نعمان عاشور في بداية المسرحية: "عبد الخالق: ابن أخت الست بهيجة.. أفاك من النوع الشائع.. طرد في التطهير. فيه منه كثير يلعب على جميع الجوانب.. ما وصلش سن الأربعين". وبالفعل فهو شخصية انتهازية متسلقة ينهب أموال الست بهيجة ولا يعترف بالمبادئ، يسخر من عزت الرسام بحجة أنه صاحب مبادئ: "دا إنسان مهووس ما ينفعش ببصلة قال وعامل لي صاحب مبادئ". وعندما يترك مرزوق خالته يرمي شباكه من جديد حولها لابتزاز أموالها مرة أخرى بعد أن كان قد ابتعد عنها بعد زواجها من

مرزوق والذي نهب منها أيضًا الكثير من أموالها وهرب فيعود إليها مرة أخرى : " لازم أحافظ على الثروة دي لازم أحميها من الديابة اللي بتلف حولها " : وعندما ترفض خالته تدخله في شئونها وتأمره بالابتعاد عنها يهددها بالحجر عليها.. ومن منطق استغلال الطبقة الرأسمالية الطبقة الكادحة ليحاول عبد الخالق استغلال لطفية طالبة الدبلوم – ابنه عبد الرحيم الكمساري – المرتبطة بعلاقة حب مع عزت الرسام.

وحتى يستميلها أكثر ويجذبها إلى صفة يغريها بالعمل عنده في مكتب المحاسبة " إحنا مستعدين ندفع زيادة عشرة إذا قبلتي شغلة المكتب". وهو كما يشير إليه كمال الدين حسين في كتابه **المسرح والتغير الاجتماعي في مصر**: "عبد الخالق الموظف الفاسد الذي أخرج من عمله في التطهير والذي كان بمثابة البذرة السيئة للطفيليين الذين قاوموا الثورة فيما بعد "[٢].

وبالفعل تلتحق لطفية بمكتب عبد الخالق حيث تقع تحت تأثير الدافع الاقتصادي في مرحلة من حياتها ولكنها سرعان ما تكره هذه الحياة ولا تستهويها على الإطلاق خاصة بعد أن اكتشفت تفاهة هذه الطبقة التي قابلتها في مكتب المحاسبة الذي عملت فيه وتتمسك بعزت على الرغم من فقره إيمانًا منها بصدق شخصيته وعمقها، ولذلك تصر على الهروب معه في النهاية والزواج منه ".

لطفية: صحيح يا عزت أنت أحسن منهم كلهم.. لوكنتش شفتك وعرفتك قبل ما أعرفهم واحد فيهم كان ممكن يعجبني دول فارغين.. تافهين عرفاهم فارغين.. فاضيين مرتاحين.. مش زيك ولا زيي.

أما على الجانب الآخر فإننا نجد مجتمع البدروم الذي يجسد الطبقة الكادحة وفيه نجد عبد الرحيم الكمساري الذي يعاني الحرمان الاقتصادي

الذي عاشه وهو يمثل الطبقة العمالية والذي تطلق عليه بهيجة هانم "كمساري الترسو الجربوع" الذي يعاني عقدة ذنب عندما اضطر إلى التخلي عن نقابته العمالية، وخيانتها بسبب الضغوط الاقتصادية التي دفعته إلى ذلك.

عبد الرحيم : دي زلتني للشركة أنا مش كنت عضو في النقابة العمالية دلوقت بيكرهوني.

ولذلك نجده في صراع مع عزت الرسام صاحب النظرة التقدمية ويرفض زواجه من ابنته لطفية لأنه يرفض العمل في وظيفة ثابتة تدر عليه مبلغًا ثابتًا.. وبالمثل فإنه ضد الأستاذ رجائي ممثل الطبقة الأرستقراطية والعاطل بالوراثة لأنه يمثل نقيضه في الحياة :

عبد الرحيم: (ينتهزها فرصة ويروح يكيل له) يا أستاذ رجائي أنا راجل عامل باعيش من شغلي ومن عرق جبيني بنام علشان أقدر أشتغل وآكل لقمتي بإيدي.

ولذلك نجد عبد الرحيم يشجع لطفية على الزواج من عبد الخالق على الرغم من كونه شخصية انتهازية متسلقة حتى يضمن لها تحقيق الاستقرار المادي الذي حُرِمهُ طيلة حياته ويصر على عملها مع عبد الخالق في مكتب المحاسبة الذي يملكه، وعندما تتمرد لطفية على عملها في هذا المكتب مفضلة عليه العمل في الحكومة نجده يهاجمها بشدة : " بعد ما بقيت ماهيتك عشرين جنيه في الشهر إنتي مجنونة !! إنني مغفلة دا أنا عايش طول عمري على قد جهدي علشان الفرصة دي " وذلك في محاولة منه لتأمين مستقبلها بالصعود إلى الطبقة الأعلى. وهو ما يوضحه عزت صاحب النظرة العميقة للأمور حيث إن عبد الرحيم – من وجهة نظره –

يمثل محاولة هذه الطبقة الصعود إلى الأعلى منها حتى ولو كان ذلك على حساب المبادئ والأخلاق.

عزت : شوفي أبوكي كل واحد عاوز يتشعبط مع اللي فوق عاوز ينط يطلع الهرم والهرم بيطبطط بينزل لتحت بسرعة خليكي معايا يا لطفية خليكي مع الناس اللي تحت ما انتيش قد اللي فوق.

وهو ما يشير إليه كمال الدين حسين في **المسرح والتغير الاجتماعي في مصر**: "وهناك على الجانب الطبقي نفسه عبد الرحيم العامل النقابي الثوري والذي تنازل عن إرادته من أجل الخضوع للبنية الفكرية البرجوازية من جهة حرصًا على لقمة العيش، ومن جهة أخرى يظل مربوطًا بعجلة البرجوازية التي تعطيه لقمة العيش بشروطها"(٣).

وعلى مر العصور. أي أن المادة هي القاعدة الراسخة التي لابد أن ينطلق منها البشر في تصرفاتهم الواقعية، مهما رفعوا الشعارات الإنسانية والمثل العليا. ومن هنا كان الصراع الدرامي سواء في مسرحيات برنارد شو أو نعمان عاشور صراعًا واقعيًا نأي بالشخصيات عن كل أحلام أو تهويمات.

ففي مسرحية **سيما أونطة** يقدم لنا نعمان عاشور صورة لمجتمع مادي تحكمه المادة وهو مجتمع الفن الذي من المفترض أن يكون مجتمعًا راقيًا بعيدًا كل البعد عن المادة وقيمها الزائفة.. حيث أصبحت السينما مجالاً لاستثمار أثرياء الحرب أموالهم وهو ما حولها إلى بضاعة تباع وتشترى، فلم يعد المنتج فنانًا يبغي تطور الفن والارتقاء بمعانيه السامية بل تاجر بالفن كي يكسب منه بأقل التكاليف دون النظر إلى أي معايير أخلاقية أو فنية.

إن نعمان عاشور يقدم لنا صورة لصناعة السينما الملوثة بأموال هؤلاء التجار الذين لا علاقة لهم بهذا الفن الراقي على الإطلاق ولا ينظرون إليه إلا كوسيلة للكسب والثراء، وهو ما أكده راجي عنايت في مقال له في روز اليوسف:

" نجح نعمان عاشور في المسرحية إذ قدم لنا عددًا من مشاكل الفن السينمائي من بينها تغلغل عدم المؤهلين.. ونفعية المنتجين والتأثير السيئ الذي تفرضه الاتجاهات الخطأ على الجمهور، ولا عجب أن يطالب في مسرحيته بضرورة تأميم السينما للقضاء على مثل هذه الأوضاع [٤].

وعلى هذا الأساس فنعمان عاشور يصور لنا شخصية هؤلاء التجار الجشعين وتأثيرهم السئ على صناعة السينما في صورة قبيحة مستنكرة.. أول هذه الشخصيات هو سمير فخري كما يشير إليه نعمان عاشور في بداية المسرحية :

سمير فخري: "سمير بيه – صاحب الشركة ومخرج ومنتج من كبار رجال الصناعة السينمائية في الخمسين من عمره ".

والذي يحاول أن يستميل راجي المخرج الموهوب دارس فن السينما، ولم يتأثر بعد بطغيان المادة، للسير على خطاه، وإخراج أفلام تجارية، ولكنه يرفض بالرغم من شدة حاجته للمال.

سمير : قبلت تخرجها ليه ؟ ومضيت عليها العقد ؟

راجي : لحظة ضعف وكنت حا أضيع فيها.

سمير : يا سلام على المثل العليا بتاعتك يا أخي.. إنت حتفرسني.

وهكذا لا يجد سمير بدًا من أن يخرج الفيلم الذي رفض راجي إخراجه لسوء وهبوط مستواه بنفسه.. ويصر على أن يكون موضوع الفيلم جنسيًا " وأن يكون فيه فرح علشان الفيلم يمشي".

وهكذا يصبح سمير فخري صاحب التاكسيات مثله مثل شحاته محمد معاون الإستوديو الذي يصبح منتجًا فجأة، ومثل أصحاب المال الذين التحقوا بهذا المجال وليس لهم أية علاقة به:

شلضم : هيه بعيدة إن شحاتة محمد ده تضرب معاه ويصطاد له موزع من حلقة السمك ولا من المدبح ما هي دي لعبة التلت ورقات.. نصب.. في نصب.

وتتضح المأساة عندما يلخصها شلضم في حديثه مع شافعي صديقه بأن بإمكانه أن يحتل هذا المجال كاملاً بالمال :

شلضم : وشرف أمي لاشتغل في يوم من الأيام منتج هات يا عم الفكة.. وإذا ما عجبنيش حا أعمل موزع !! وإن هيفت خالص حا أبقى مخرج !!.

ولا يتورع سمير فخري عن سرقة حقوق هؤلاء العمال البسطاء الذين يعملون عنده. وحتى مكافأة نهاية الخدمة لا يعطيها لهم ويتضح أيضًا أنه ذو يد على نقابة الممثلين التي من المفروض أن تحمي حقوق هؤلاء العمال البسطاء " دا يشتري بيهم أربعين نقابة ".

وهكذا نجد أن مخرجا دارسًا واعيًا كراجي لا يستطيع أن يجد قوت يومه ولا يستطيع مواكبة السوق التجاري للسينما فيحتجب في الوقت الذي تدار فيه السينما من على موائد القمار.

أ. م : على ما يطلع النهار والديك يدن كوكوكوكو في الفجرية كانت الاصطباحة ! عقد توزيع مضاه جرجيان مع شحاته محمد لفيلم جديد.. قش الترابيزة حكاية بتاعة سبع تمن آلاف جنيه.. إنتاج شحاتة محمد.

شافعي : يعني كانوا بيلعبوا قمار.

أ. م : بأفلام وبأدوار وبتوزيع وبإنتاج.

وحتى شلضم الريجيسير يتحول إلى مساعد مخرج أفلام شحاته محمد وهو ما يرفع من درجة السخرية. ولا يقتصر فساد السينما على المنتجين والعاملين في حقل السينما ولكنه يمتد ليشمل النقاد وهذا ما نجده في شخصية السيد مخيمر الناقد، وهو شخص منافق لا يمتلك أي ضمير وأصيب بعدوى تجارة السينما فأصبح يمدح من يدفع أكثر، ويهجو من يمتنع عن الدفع. وهكذا يختفي دور الناقد في التقييم الجاد والموضوعية المحايدة والنظرة المنهجية العلمية الواعية في النقد الفني.

أ. م : يا مذموازيل مهاجمة الأفلام المصرية بقسوة وعنف بشدة على طريقة بعض النقاد موش حتخدم السينما أبدًا بالعكس حتأخرها السينما عندنا لسه بكر.. لسه صغيرة.. صناعة ناشئة.

ومما يزيد من المفارقة الدرامية هو تعريفه السينما بأنها صناعة أولاً وحرفة ثانيًا وفن ثالثًا. وهكذا يجعل الفن في الدرجة الثالثة من حيث الأهمية من وجهة نظر الناقد.

السيد : هي كده الحقيقة.. السينما صناعة قبل ما تكون فن وعلى ذلك يجب تشجيعها كصناعة أولاً وكحرفة ثانيًا وكفن ثالثًا.

وهو في الوقت نفسه لا يتورع كسيناريست عن سرقة قصص الآخرين ووضع اسمه عليها أو تقديمه قصصًا تافهة دون المستوى "البنت السهتانه اللي تقتل أمها علشان تأخذ منها جوزها "مؤكدًا : "الفكرة فكرتي لكن القصة موش بتاعتي في الحقيقة مقتبسة بتصرف". وحتى معاييره الفنية للحكم على المواهب كليا هابطة ولا تمت للفن بصلة: "بتشر مواهب وحلوة جسم كله سكس ومتعلمة وشاوية وغاوية".

إننا نلمح في بداية المسرحية إشاره نعمان عاشور إلى زمان.. زمن المسرحية وهو يقول :

" الزمان : حتمًا قبل عام ١٩٥٦.. وقبل صدور القوانين الاشتراكية وقبل وجود القطاع العام ".

وهكذا يكون الحل هو التأميم الذي أتت به الثورة، وهو الحل الأمثل لهذه المشكلة الذي يجيء على لسان راجي :

راجي : (صارخًا) علاجها الوحيد التأميم.. أنا من رأيي يأمموها.

إن التأميم ضروري لإنقاذها من هذا المستوى الوضيع وحمايتها من هؤلاء الدخلاء الذين لا علاقة لهم بها.

وهو ما يشير إليه كمال الدين حسين في كتابه **المسرح والتغير الاجتماعي في مصر** : "لا العلم ولا الشرف والعفة قادران في هذا المناخ على أن يحققوا أي منفعة لصاحبهم أو يجدوا له الفرصة المناسبة والحل الذي ينادي به راجي لتخليص هذه الصناعة والفن من الدخلاء والمستغلين من الرأسماليين والمغامرين هو التأميم " [٥].

وهكذا يقف نعمان عاشور ككاتب يعي البنية الفكرية لمجتمعه بجانب التأميم كوسيلة لضمان حق الشعب في خير ومكاسب وطنه. وقد صرح نعمان عاشور في كتابه **المسرح حياتي** حينما تحدث عن هذه المسرحية وكيف أنه من الضرورة بلورة هذه الصناعة الثانية في البلد كمؤثر له أهمية في وعي وثقافة الجمهور والشعب ككل :

"ولأني كتبتها كدراسة واعية فقد تقيدت بالكثير من الحقائق الكامنة في صلب الحياة السينمائية كما عرفتها.. وأدى هذا التقيد إلى المناداة بألا سبيل لإنقاذ السينما من أيدي صناعها إلا بالتأميم"[٦].

أما في مسرحية **برج المدابغ** فيرصد نعمان عاشور حالة عائلة فقيرة دخل المال إليها واحتل أرجاءها ليغير من تركيبة جميع أفرادها، فيتحولون إلى شخصيات خاوية من أية معايير أخلاقية أو اجتماعية، فأفراد هذه العائلة أناس ينتمون إلى الطبقة العادية أو المتوسطة من البشر يسكنون في حي شعبي جدًا هو السلخانة، ولكنهم بفعل المادة ينتقلون إلى الدقي ليصبحوا ملاكًا لعمارة فخمة هناك وأصحاب بوتيكات بعد أن تحول الشيخ سلامة من صاحب محل عطارة بخمسين جنيهًا إلى صاحب عمارة بربع مليون جنيه في أقل من عامين بطرق غير مشروعة يحرص على إخفائها بحجة أنها جاءت تجسيدًا لإرادة ربنا.

وهكذا نتيجة هذه النقلة الكبيرة تتحول أفكارهم تمامًا ومعاييرهم، وتختفي صلة الرحم التي تربطهم لتحل محلها أطماع المادة والاستغلال حتى لو كان استغلال الابن لأبيه، وإحلال البوتيكات محل الجوامع.

إن المسرحية تواكب مرحلة الانفتاح الاقتصادي عقب حرب ١٩٧٣ وهو ما يعد انتقالة من مرحلة الثورة الاشتراكية التي كانت موجودة بقيمها وأفكارها في الخمسينات والستينات. وهكذا نجد أن عصام يسخر من اللافتة التي يضعها أبوه على البوتيك أسفل العمارة :

عصام: بذمتك شفت حد منهم حاطط حاجة زي دي في أي بوتيك؟ (ويقرأ اليافطة) يقيني بالله يقيني.. ما تقولش حنكفر.. زي ما هو رايح معلق لي يافطة حجر على مدخل العمارة "ادخلوها بسلام آمنين" معناه إيه.. يعني بتقول لهم اتطمنوا العمارة مش حتقع فوق دماغكم.

وتمتد السخرية من الأب إلى السخرية من المفاهيم والقيم والآيات القرآنية معتبرًا إياها نوعًا من الجهل والتخلف. وحتى بناء الجامع لا ينظر

إليه عصام على أنه لغاية دينية بل كوسيلة للإعفاء من الضريبة العقارية، ويصر على أن ينقل مكان الجامع الذي يحتل مساحة كبيرة لاستبداله بالبوتيك الذي يحتل مساحة أقل.

وبالمثل فإننا نجد فيفي ابنة الشيخ سلامة أبو اليزيد لا تتورع عن أن تصف أخاها هشام الذي أصيب بعاهة في حرب أكتوبر بأنه " مكسح " عندما يكتب له أبوه ثروته. وحينما تتكلم عن أبيها فهي تستخدم أسلوبًا غير لائق. وتغار جدًا عندما تسمع عن زواج أبيها من مدام دولت لاحتمال أن يهبها أمواله وعقاراته وتصمم على أن ينفصل عنها :

مبارك : الظاهر أن البيه تعبان.

هشام : ماله بابا؟.

نادية : خالي تعبان يا فيفي.

فيفي : هو دا عمرة تعب ! ده أنا ما أفتكرش إن العيا صابه أبدًا ! عمر ما دكتور شافه.. وعمره ما رقد في سرير.. ألا بقى إذا كان سريرها هي.

فحتى لغة الحديث عن الأب أو الأخ لم تعد تتسم بالاحترام والتوقير والحب بل لغة متدنية لا يمكن أن تتضح فيها عمق الصلة التي بين أبناء الأسرة الواحدة، فدور الأب قد انتهى ولم يعد إلا مصدرًا للثراء والمال، وفي النهاية ينصبونه ملكًا يملك ولا يحكم حتى لا تكون له وصاية على أموال ثروته.

ولا يقتصر تأثير الدافع الاقتصادي على سلوك أولاد الشيخ سلامة لكنه يمتد حتى إلى البسطاء من حوله فنجد الأسطى عزوز النقاش لا يسعى إلى السفر إلى السعودية للحج كما يدعى ولكنه يعتبرها فرصة للعمل في دول الخليج :

عزوز : وإن شاء الله نعمل جولة في الخليج أنا والجوقة.. عندي تسع صنايعية ينقشوا الكورة الأرضية بحالها أنا اللي فكرت البيه بالحج ! هو كان في باله.

وفي مسرحية **عطوه أفندي قطاع عام** يظهر التركيز على المادة في شخصية الحاج حسنين أبو المال كما يظهر من اسمه، صاحب تجارة الجملة والتجزئة الذي يستغل كل شيء وكل شخص متخفيا وراء ستار الدين وبناء مصلى داخل دكان البقالة. فحسنين أبو المال يتطلع إلى الزواج من الفتاة الجميلة قمر التي لا يزيد سنها عن الرابعة والعشرين في حين يقارب عمره الستين لأنه من وجهة نظره يستطيع شراء أي شيء بماله.. مستغلاً في ذلك سوء حالتهم المالية وفي الوقت نفسه يستغل عطوة أفندي الذي أفنى زهرة عمره في خدمة الحاج بدون مقابل. ولا يتورع الحاج حسنين أبو المال عن أن يحتال على الضرائب ويبيع السلع التموينية بأكثر من سعرها. وكأن المال الذي جمعه بطرق غير مشروعة قد زاد من جشعه وطمعه.

ويمتد تأثير المادة إلى "أم قمر" ليدفعها إلى محاولة تزويج ابنتها الشابة من الحاج حسنين أبو المال الذي يكبرها بأكثر من ثلاثين عاما لأنه ثري ويمتلك كل مقومات الحياة الثرية :

الأم : كل ما أجي أكلمها عن جوازها.. تلوي بوزها ما تفاتحيها إنتي يا فرحانة.

فرحانة : بقى دي معقولة إنها ما عندهاش فكرة ؟

الأم : طبعًا فاهمة وعارفة.. الحاج مغرقنا بخيره.. مش معقول حتفوتها الهدايا اللي بتنظر على راسها.

وهو ما يماثل وجهة نظر مسز وارين نفسه في مسرحية **مهنة مسز وارين** عندما تحاول إقناع ابنتها فيفي بالزواج من السيد كروفتس الثـري على الرغم من كبر سنه مؤكدة لها أن هذا هو السبيل الوحيد للحياة الكريمة.

ومع ذلك تنجو بعض الشخصيات من تأثير الدافع الاقتصادي عليها مثل عطوة أفندي الذي يصمم على الانتقال إلى العمل في القطاع العام للهرب من الاستغلال. وقمر التي ترفض الزواج من الحاج حسنين أبو المال رغم ثرائه والدكتور غريب المحلل النفسي الذي يثور ضد شراء أخته قمر تحت ستار الزواج.. ومحمود أخو الحاج الذي لم يعرف الجشع المادي سبيلاً إلى نفسه.

وبالمثل ففي مسرحيات برنارد شو يظهر تأثير الدافع الاقتصادي على سلوك الأفراد وهو ما سعى إليه شو ليظهره بصفته الاشتراكي الذي يدعو للقضاء على الاستغلال وتوفير عدالة اجتماعية واقتصادية بين الأفراد.

ففي مسرحية **بيوت الأرامل** تظهر بشاعة الطبقة الرأسمالية التي طالما هاجمها شو، تلك الطبقة التي لا يعنيها إلا الأموال حتى ولو كان ذلك على حساب الفقراء. وهو ما كتب عنه سلامه موسى في **كتابه برنارد شو** :

" ولبرنارد شو دراما اسمها "منازل الأرامل" ألفها في فضح النظام الاقتصادي الانفرادي الذي يقوم على المباراة وجمع المال والتفوق بالثراء وما يجلبه كل ذلك من رذائل وجرائم "(٢).

إن شو يعري في هذه المسرحية طبقة الأثرياء الذين يجمعون مالهم من تأجير المنازل غير الآدمية للفقراء والبسطاء من الناس.. عندما يكشف

ترنش أن دخله الذي ظن ذات يوم أنه دخل شريف قائم على الرهونات والاستغلال البشع الذي يمارسه سارتوريوس في ممتلكاته التي يؤجرها لفقراء لندن، ولا يملك إلا أن يطرق رأسه في يأس بالغ، ويتزوج من بلانش ابنة سارتوريوس ذلك الرجل الذي يقوم دخله على الاستغلال والاحتكار لأن دخله ينبع من ذات المصدر.

وهو ما كان يحتقره شو لأنه جانب من جوانب الرأسمالية التي لا تهتم بالحياة الآدمية للفقراء حيث كانوا يؤجرون المنازل غير الآدمية المهلكة لهؤلاء الفقراء والآخرين الذين يكتسبون دخلهم من الرهونات مقابل الفائدة المادية. وهو ما أكده شو في مقدمة هذه المسرحية :

"وليس من أخطائي أنا أيها القارئ أن أتناول بفني التعبير الصادق عن الخسة الذهنية الأخلاقية بدلاً من أن أعبر به عن الإحساس بالجمال.. فقد أمضيت معظم حياتي في المدن الكبرى العصرية حيث لم أشعر بأي إحساس بالجمال، هذا في الوقت الذي حشي فيه ذهني بمشكلات المنازل البالية القذرة كتلك التي عالجتها في هذه الدراسة، وبقيت على هذا الحال إلى أن أصبحت أتذوق هذه الموضوعات في فظاعة وأجعل منها مادة لفني".

فنحن نكتشف منذ البداية أن دخل سارتوريوس عبارة عن إيجار حي كامل في لندن فهو يؤجر المنازل للفقراء من الناس مقابل الأموال التي تمتص من دمائهم ولكنه في نفسه لا يهتم على الإطلاق بتحسين هذه المنازل أو الإنفاق عليها حتى تلائم آدمية هؤلاء الناس. ولذلك نجده يثور على سكرتيره ليكشيز عندما يعرف أنه أنفق جنيهًا وربع جنيه على ترميمات في إحدى المنازل لتصليح السلم الذي لم يكن بالطابق كله غير ثلاث درجات فقط زيادة على أن الحاجز متآكل، فيعنفه ويثور عليه

احتجاجًا على الإنفاق على هذه المساكن معللاً ذلك بقولة " قـد حـذرتك النظر لهذه المساكن على أنها مساكن راقية ". اذن فهو ينظر إليها علـى أنها منازل لم تصمم لأغراض إنسانية من أجل إيواء الناس بل لابتـزاز أموالهم ولذا فهو لا يفكر على الإطلاق في تحسين حالها بل كل ما يشغل باله هو جمع أكبر قدر ممكن من الأموال حتى ولو كان بمـص دمـائهم ولذلك نجد ليكشيز يؤكد له :

ليكشيز : لكنك لن تجد أي مخلوق يستطيع أن يبتزلك من أولئك الفقـراء الملاعيين كما أستطيع أنا أو ينفق في الترميم أقل مما أنفق أنا.

وليس ذلك بغريب عن سارتوريوس الذي يسكن بالقرب من المقابر لأن الإيجار منخفض في هذه الناحية، فهو عبد للمال يحمل قسوة وجـشع الرأسماليين.. فهو لا يستحيي من ترك المنازل التي يؤجرها بلا عنايـة، وحتى السلالم مهدمة مما يعرض سكان هذه المنازل للمخاطر، ولكنـه لا يعير ذلك أي اهتمام بل على العكس يفصل وكيل أعماله ليكشيز لأنه أنفق حوالي جنيه في ترميم سلم تسبب خلل به في إصابة ثلاث نـساء وكـاد يتسبب في تقديمه للمحاكمة بتهمة تعريض حياة السكان للخطر.

إنه يمثل الرأسمالية التي تعصف بآدمية الفقـراء حيـث لا ينظـر الرأسماليون للفقراء على أنهـم بشر لهم مشاعر وأحاسيس إنسانية آدمية بل مجرد حثالة لا يستحقون الحياة الكريمة ولذلك نجـد سـارتوريوس لا يؤجر حجرة كاملة للفرد بل تؤجر بالأسبوع بالحجرة ونـصف الحجـرة وأحيانًا بربع الحجرة وليس هذا تعاطفًا مع الفقراء كما يدعى سارتوريوس بل على العكس كمـا يؤكد وكيل أعماله ليكشيز أن الحجرة الواحدة تـدر أضعاف مـا يدره بنسيون كامل في أرقى الأحيـاء "ذلك لأنه لا تستطيع أن تراها دون أن تمسك بأنفك". أما سبب تلك المآسي من وطمع وجـشع

وقسوة فيلخصه كوكين الذي يمثل صوت برنارد شو: "إن شـهوة المـال بذرة كل خطيئة".

وعلى الرغم من أن ترنش يحاول التمرد على هذه الأموال القـذرة التي يجمعها سارتوريوس – فيرفض استخدام أمـوال بلانـش مفـضلاً الاعتماد على نفسه بعد الزواج على تلويث يديه بهـذه الأمـوال القـذرة الملوثة بدماء الفقراء المحرومين– ولكنه عندما يعرف من أبيها أنه مصدر دخله فإنه يتغاضى عن موقفه السابق، ويتفق مـع سـارتوريوس علـى الاشتراك في مشروعات رأسمالية جشعة فيتفقان معًا على عمـل بعـض التجديدات والإصلاحات في المنازل التي يمتلكهـا سـارتوريوس حتـى يحصلا على أكبر قدر من التعويض من الحكومة حيث إنها على وشـك هدم الحي الذي يمتلك ترنش فيه منازل الإيجار للفقراء.

ترنش : حسنا يبدو لي أنه كلما كان المكان أشد قذارة در إيجـارًا أعلـى وكلما كان أكثر نظافة در تعويضًا أكثر، لذلك علينا أن نتخلـى عن القذارة ونهتم بالنظافة.

وتتوج هذه العلاقة بالزواج القائم على المصلحة المشتركة بين ترنش وبلانش ابنة سارتوريوس كجزء من الصفقة التي ينويان عقدها معًا وهو ما يؤكد نظرة شو للرأسماليين الذين يتحدون جميعًا من أجـل المـصالح المادية وهو ما تؤكده نهاية المسرحية : " الجميع يخرجون : ذراع ترنش محلقة بذراع كوكين... ليكشيز يمزح ممسكًا كلا من ترنش وسارتوريوس في ناحية ".

وكره الرأسماليين للفقراء يتضح أيضًا في شخصية بلانش من خلال علاقتها مع خادمتها التي تعاملها بمنتهى القسوة والكره وتخاطبها بتقـزز شديد " إنني أكره مرآك " ولا تتورع عن ضربها وشج رأسها وتخاطبهـا

منادية إياها " أيتها الحيوانة : وتطلب من أبيها طرد الفقراء المساكين من المنازل التي يؤجرها لهم : " حسنًا شردهم وأحضر سكانًا محترمين، لماذا نتحمل نحن فضيحة إيواء هؤلاء التعساء " ولا تتورع عن تشبيههم بالخنازير محتقرة إياهم.

وفي مسرحية **الإنسان والسلاح** يجسد شو عدة نماذج من البشر كان للعامل الاقتصادي تأثيره المباشر عليهم.. ولقد كان ذلك نابعًا من إيمان شو بالاشتراكية ويقينه أن آفة الرأسمالية هي التي تقسم الأفراد طبقًا لما يملكون من أموال، وتخلق الحقد والكراهية بينهم.

إن شو يؤمن كل الإيمان بأن للمادة تأثيرها على الإنسان فهي قد تدفعه للمتاجرة بنفسه أو بعواطفه وتحوله إلى ضحية للاستغلال أو قد تحوله إلى تاجر يملك الناس بأمواله ويستغلهم دون أية اعتبارات إنسانية. ولا شك أن هذه الأفكار إنما جاءت وليدة اشتراكية شو. ذلك المذهب الذي عرفه شو قبل أن يصل إلى الثلاثين من عمره، وروج له وضحى بوقته وجهده لأيضاح مزاياه حيث كان له نشاط كبير في الجمعية الفابية التي كان هو روحها وخطيبها وكاتبها والتي كانت الاشتراكية مذهبها. ولكنها كانت اشتراكية التدرج وليست اشتراكية الثورة بمعنى تجنب الثورة بشأن الارتقاء نحو النظام الاشتراكي.

ففي مسرحية **الإنسان والسلاح** يتعرض شو لتأثير الدافع الاقتصادي على شخصياته فمثلاً نجد شخصية الخادمة لوكا صاحبة التطلعات إلى المستوى الأعلى والأرقى من طبقتها تتصدى لمحاولات زميلها الخادم نيقولا، وعلى الرغم من أنه يعد في منزلة خطيبها إلا أنه ينحاز إلى صف سيدته رينا ضدها وهي التي تحتقرها لوكا لتفاهتها وصغر عقلها - ولا يتورع أن يعرض عليها عشرة قروش لقضاء وقت طيب معها ولكنها

ترفض هذا المبدأ وتقول له: "نعم.. بع رجولتك وكرامتك من أجل ثلاثين قرشًا واشتر جسدي بعشرة قروش احتفظ بمالك لنفسك يا رجل".

وهكذا نرى أن المال يصور لبعض الناس أن بإمكانهم شراء الآخرين وهو أيضًا ما يحاول فعله سيرجيوس القائد وسليل الطبقة الراقية من المجتمع والذي يحاول شراء جسد "لوكا" بالمال إلا أنها ترفض ذلك الوضع المتدني دون زواج وتسأله في تهكم وجرأة : " هل رأيت ذات مرة أن الناس ذوى الآباء الفقراء مثلنا أقل شجاعة وجرأة من الناس الأغنياء أمثالكم ؟ ". وهنا تنتصر لوكا على الدافع الاقتصادي وتحقق أحلامها وتطلعاتها بالصعود إلى الطبقة العليا والزواج من سيرجيوس.

وهذا الدافع الاقتصادي هو الذي يدفع بلانتشلي ذلك الجندي السويسري إلى المقاتلة مع جيش الصرب كمرتزقة دون أي انتماء إلى هذا الجيش أو مبادئه معترفًا بذلك " لقد هربت من بيتنا مرتين وأنا طفل، ودخلت الجيش بدلاً من أن أشغل نفسي بعمل أي شيء ".

وهذا ما أكده شو في كتابه **دليل المرأة الذكية** من أن المال قد يدفع الناس إلى المتاجرة بأرواحهم وأنه لم يخلق الشخص الذي يستطيع الهروب من الدعارة في ظل الرأسمالية فإذا لم يبع الرجال أجسادهم فإنهم يتاجرون بأرواحهم. وعلى هذا فإن الجندي المحترف مستعد للقتال مع أي جيش مقابل المادة فهو يضحي بنفسه مقابل المال فقط وليس من أجل عقيدة أو مبدأ.

ومسرحية **مهنة مسز وارين** أكبر مثال على تأثير الدافع الاقتصادي على الناس بحيث يتفق شو مع جولد سميث في قوله " إن الشرف يندثر عندما تزدهر التجارة ". فالمسرحية تتعرض لمسز وارين التي تضطر للمتاجرة في شرفها واحتراف مهنة البغاء للحصول على المال لشدة فقرها

وعدم وجود أي مورد مالي لها خاصة وأنها من أسرة فقيرة معدمة تموت إحدى بناتها لتعرضها للإصابة بالسل نتيجة عملها طوال النهار في إحدى المصانع التي تنتج الرصاص مقابل بضعة شلنات قليلة.. فلم تجد الابنة الأخرى بدا من احتراف البغاء إلى أن احترفت مسز وارين أيضًا هذه المهنة التي مكنتها من الحصول على أرباح كثيرة أدخلت ابنتها الجامعة.

في هذه المسرحية نجد شو يتعاطف مع هذه الشخصية التي لم تجد سبيلاً للحياة سوى ممارسة البغاء للحصول على الأموال لأنها ضحية هذا النظام الرأسمالي المستغل الذي يدفع الناس للمتاجرة بأرواحهم لسد رمقهم وهو ما أكده شو في مقدمة مسرحيته قائلاً : " في اعتقادي أنه عندما يرغب أي مجتمع في أن يؤسس نفسه على مستوى عال من الاحترام للنفس البشرية ولكل خلاياه التي تعمل داخله.. فيجب عليه أن ينظم نفسه بطريقة تتيح الفرصة لكل أفراده للحصول على مقابل معقول من الرفاهية بدلاً من إجبارهم على الاتجار في عواطفهم وولائهم لأنفسهم ".

فشو كان ضد استغلال الطبقة العاملة، وضد امتهانهم في أعمال وضيعة مقابل أجور بسيطة، وهو أيضًا يرفض النظر إلى العمال على أنهم آلات تستخدم لإنجاز الأعمال دون أية اعتبارات إنسانية. ولهذا اعتبر نفسه لسان حالهم وعبر عن مشاكلهم التي كان نتاجها وقوع مسز وارين في يد تجار الرقيق الأبيض بعد أن ماتت أختها متأثرة بالسموم نتيجة عملها في مصنع الرصاص مقابل شلنات قليلة. وهو المبدأ نفسه الذي نادى به نعمان عاشور حينما دافع عن هؤلاء البسطاء من العمال وعبر عما يتعرضون له من ذلة ومهانة ومشقة نتيجة لهذا النظام الرأسمالي القاسي في مسرحية **الناس اللي تحت** حينما يصرخ عبد الرحيم الكمساري البسيط شاكيا حاله لرجائي :

عبد الرحيم: (يظن أن رجائي يعطف عليه ويواسيه فينفجر ساخطًا) عشرين سنة ورديات رص ورا بعضيها يا أستاذ رجائي ! دا أنا أوعى على نفسي متشعلق في الترميمات ولو بطلت يوم ما تاخدش أجره.. تجوع.

وهكذا فإن شو يؤكد أنه ليست مسز وارين هي العاهرة بل هذا المجتمع الرأسمالي الذي لا يكفل للفرد أي قدر من الحماية كي يحيا حياة كريمة، وفي الوقت نفسه يعامل أفراده كسلع غير آدمية يستطيع شراءها من لديه نقود ونفوذ.. وهو ما يحاول أن يفعله السيد كروفتس شريك مسز وارين في تجارتها.. تجارة الرقيق عندما يعرض الزواج على فيفي ابنة مسز وارين مقابل الثراء الذي سيكفله لها.. وهو ما ترفضه في النهاية وتتمرد على الوضع ككل وتهرب منه ومن أمها من أجل الحياة الكريمة الشريفة بعيدًا عن أموال أمها الملوثة بشرف هؤلاء الفتيات الفقيرات اللاتي لا يجدن بدًا من المتاجرة بأجسادهن في سبيل الحصول على ما يسد رمقهن.

ولهذا تثور على مسز وارين ابنتها أيضًا لأنها في النهاية تحولت من مجرد ضحية لهذا النظام الرأسمالي إلى أحد الأعضاء المشاركين حين تحولت من مجرد عاهر مظلومة إلى صاحبة مؤسسة تدير بيوت الدعارة، ولهذا تواجه السيد كروفتس في هدوء قائلة: " لا أجد أنك جدير بأن أفكر فيك وعندما أفكر في المجتمع الذي يتاسمح في وجودك والقوانين التي تحميك وفي الفتيات التسع أو العشر اللاتي يؤدي عجزهن إلى الوقوع بين يدك أو بين يدي أمي هذه المرأة التي يتعفن اسمها مع الذي يمولها ". إنه أيضًا ذلك الدافع الذي يدفع الأم إلى محاولة تزويج ابنتها من الرأسمالي الانتهازي السيد كروفتس شريكها في البغاء من أجل الحصول على أمواله، ولكن فيفي ترفض هذا الزواج.

وهنا نجد تلخيصًا لوجهة نظر شو التي يطرحها في هذه المسرحية حين يكتب في المقدمة: "لا توجد امرأة عادية ترضى لنفسها احتراف الدعارة إذا وجدت وسيلة محترمة للمعيشة، كما أنه لا توجد امرأة تسمح لنفسها أن تتزوج من أجل المال إذا كان في إمكانها أن تتزوج من أجل الحب".

في هذه المسرحية يوجد أيضًا السيد كروفتس شريك "مسز وارين" في تجارة الرقيق الأبيض، ذلك الرأسمالي الذي يسعى إلى زيادة موارده المالية حتى ولو بطرق غير مشروعة حيث ألتقي مع مسز وارين في بداية حياته واتفق معها على أن يساهم في أعمالها بأربعين ألف جنيه يحصل منها على ربح سنوي قدره ٣٥% وكانت هذه الأعمال لا تزيد عن البغاء أي الاتجار في الرقيق الأبيض في الفنادق المنتشرة في مدن أوربا. وعلى الرغم من كهولته يرغب في الزواج من فيفي التي تصغره بكثير من السنوات مستغلاً في ذلك ثراءه وأمواله التي جمعها من مصادر غير شريفة. وشخصية السيد كروفتس تشبه شخصية الحاج حسنين أبو المال في مسرحية **عطوة أفندي قطاع عام** الذي جمع أمواله عن طريق الغش والتلاعب في الأسعار، ويسعى أيضًا للزواج من الفتاة قمر التي تصغره في السن بأكثر من خمسة وعشرين عامًا.

وهكذا استطاع كل من شو ونعمان عاشور أن يبلور على المستوى الدرامي تأثير الدافع الاقتصادي على تشكيل سلوك الشخصيات حيث أكدا أن للمال قوة كبيرة تتحكم في نوع العلاقات الاجتماعية والصلات الإنسانية التي تنشأ بين الأفراد حيث إن كلاً منهما يرى أن المذهب الاشتراكي هو أكثر المذاهب إنسانية لأنه يحقق العدالة الاجتماعية في المجتمع ويقضي على الاستغلال بين الأفراد ويحارب تقسيم الأفراد إلى طبقات تملك وأخرى لا تملك.

هوامش الفصل الثاني

١. نعمان عاشور : المسرح حياتي : القاهرة – القاهرة للثقافة العربية – ١٩٧٥، ص ٢٢٠ .
٢. كمال الدين حسين : المسرح والتغير الاجتماعي في مصر : القاهرة – الدار المصرية اللبنانية – ١٩٩٢ ، ص ١٤٤ .
٣. المرجع السابق : ص ١٤٢ .
٤. راجي عنايات : روز اليوسف – أكتوبر ١٩٥٨ .
٥. مرجع سبق ذكره : كمال الدين حسين . ص ١٥٦ .
٦. مرجع سبق ذكره : نعمان عاشور . ص ٢١١ .
٧. سلامه موسى : برنارد شو : القاهرة – مطابع المستقبل – ١٩٥٧ – ص ٨٣ .

***

الفصل الثالث

المنظور الكوميدى للسلوك الاجتماعى

لا شك أن للكوميديا دورًا في علاج السلبيات الاجتماعية في المجتمع، وتقويمه عن طريق الضحك الذي يترك أثرًا كبيرًا في النفس تجاه ما يراه المرء على خشبة المسرح مثل الترحيب أو النفور أو السخرية أو التهكم . والكوميديا أنسب أسلوب لذلك لأنها لا تصدم المتفرج أو القارئ بصورة جادة تجعله يصدم أو ينفر مما يراه بل تجعله يضحك ويتقبل عيوبه ببساطة حيث أنها وسيلة تجمع بين المتعة والتنوير أو الضحك والتفكير .

وهذه السمة نجدها مشتركة في مسرح نعمان عاشور وبرنارد شو فكلاهما استخدم الأسلوب الكوميدي لنقد وفضح سلبيات المجتمع؛ لهذا كانت السخرية إحدى سمات أسلوب كل منهما . ولكي يستطيع الكاتب أن يسخر مما حوله من سلبيات لا بد أن يمتلك درجة عالية من الوعي، والدخول إلى قلب الحقائق، وأن يكون على دراية عالية بكل ما يحدث حوله وهو ما توفر في كل من الكاتبين ومكنهما من أن يكونا مرآة صادقة للمجتمع يرى فيها الجمهور سلبياته وإيجابياته بهدوء وتعقل وتأمل وسماحة .

يمثل رجائي وبهيجة هانم في مسرحية **الناس اللي تحت** الشخصية النمطية التي لا تراها إلا من جانب، وهما مصدر الكوميديا في المسرحية لأن الكاتب يصورهما في صورة كاريكاتورية ؛ فرجائي يمثل الأرستقراطية المنقرضة عندما يجد أنه لم يعد له مكان بعد قيام الثورة ومع ذلك فرجائي استسلم للتغيير الذي يحدث فلا تجد العنجهية المتعجرفة والكبرياء الزائف أو احتقار الطبقات الكادحة ، بل إننا نجد شخصًا قد هوى من علياء الأرستقراطية لينزل إلى الواقع ويعيشيه .

لطفية : وحضرتك ما ورثتش حاجة ؟

رجائي : أنا .. يا ستي قولي الحمد الله اللي ما طلعتش في المزاد مع بقية التركة أورث إيه . دا المرحوم كان مشطب على كل حاجة .

ولكن التناقض الدرامي يظهر بشدة عندما يجتمع رجائي العاطل والوارثة ليسكن بجوار عبد الرحيم الكمساري الذي لا يزال ينظر إلى رجائي على إنه ممثل تلك الطبقة التي استغلتهم من قبل. ولذلك فالرواسب النفسية القديمة تجعل هناك صراعًا خفيًا بين عبد الرحيم ورجائي وهو ما يظهر عندما يشكو رجائي همومه إلى عزت الرسام :

رجائي : يا سيدي الكمساري بتاعك بيرمي علي حكمة، وقال لازم الواحد يأكل لقمته بيده يعني قصده إيه إني عايش أونطة؟ .

ويأتي نقد الطبقة الأرستقراطية على لسان أحد أفرادها – وهو رجائي خاصة – وهو يشير إلى إسرافهم، وهي الآفة التي انتشرت في هذه الطبقة، وكانت سبب مأساتها حيث إنها لم تعرف قط معنى الادخار واستثمار الأموال، فرجائي يستكثر وضع ورده على قبر عمه بعد وفاته حينما علم أن كل ما ورثه عنه " صالون وأوضتين عجر " ومع ذلك فرجائي بدون وعي مصاب بتلك الآفة، ولذلك نجده مسرفًا لا يفكر في الغد أبدا فبمجرد أن يرث عمه يبدأ في الإسراف بدون وعي .

فكري : (بعد أن أخذ الريال واطمأن .. وكأنه يحادث نفسه) ما هو بس لو ما كنتش راجل طيب وابن نأس طيبين .

رجائي : وفنجري وإيدي سايبه وما بعرفش قيمة الفلوس ومغفل بعيد عنك .. ما تقولها بصراحة .

فكري : ربنا يحكمك في مال قارون يا أستاذ رجائي .

ولذا لا يجد رجائي في النهاية بدًا من الزواج من بهيجة هانم صاحبة العمارة الموسرة على الرغم من كل عيوبها الجسيمة إلا أنها ضمان لحمايته من الأزمات المالية التي يتعرض لها باستمرار ؛ وهو ما يعكس حالة هذه الطبقة في هذه الفترة أعني زواج المركز الاجتماعي من المال .. ولهذا يقبل رجائي على الزواج من بهيجة هانم بعد أن كانت تطارده عن طريق خادمتها فاطمة .

فاطمة : مش أنت اللي سبته يلهطها ولا البقلاوه .. اللي ما اتكلمت ولا فتحت بقك وهي يا حسرة عليك زي الحية اللي ما تعرفش تقرص (لاحظ المفارقة الدرامية في تشبيهها بالحية) .

رجائي : حية مين ؟

فاطمة : الست بهيجة يا أستاذ رجائي ! بهيجة هانم!

رجائي : ما تعرفش تقرص ! دي بتعض ! دي بتنهش! دي بتاكل اللحم الحي! .

وبعد الزواج يحاول رجائي الهروب من الأمر الواقع والسكر المستمر حتى لا يواجه الوضع المؤسف الذي يحياه بزواجه من بهيجة هانم التي تعامله بمنطلقها المادي أي كأنه سلعة اشترها بأموالها .. ولذا يطلق عليها رجائي اسم " بغيضة هانم " فهو يدرك تمامًا أنها "اشترته بفلوسها " وأنه باع نفسه لها ولكنه لا يستطيع تقبل ذلك فيهرب إلى السكر لينسيه تلك المأساة .

رجائي : آه .. جالك الموت يا تارك الصلاة .. الموت .. آه موافق أطلع؟ موافق؟ طالع (ويمد لها ذراعه مستسلمًا لتجرجره معها).

يقول نبيل راغب في كتابه **الدراما الواقعية عند نعمان عاشور** :

"أما شخصيات نعمان عاشور فتهبط بنا إلى الأرض حيث الصراع اليومي حول ضرورات العيش وحيث يضطر الإنسان إلى امتهان كرامته من أجل الحصول على لقمة العيش وحيث الصراع الطبقي طاحونة رهيبة تدور رحاها وتسحق في طريقها هؤلاء الذين لا يستطيعون الصموذ أمامها" (١).

يرسم نعمان عاشور صورة المحامي المنافق الذي لا يتورع عن عمل أي شيء مقابل المادة، فهو يفهم مواد القانون جيدا ويبيعها لمن يملك أكثر، ولهذا يشير إليه نعمان عاشور في توجيهاته المسرحية قائلا :

جبر أفندي : " وكيل المحامي متمرس في الوكالة إلى حد بعيد ويعرف من أين تؤكل كتف المتر ذاته بتاع ٤٨ سنة " .

المحامي : المتر وهو آخر ما وصلت إليه زحمة المهنة رد محاكم بقدر ما هو رد زباين أكبر من الوكيل بسنتين ثلاثة .

فبهيجة هانم تلجأ إليه دائما لرفع دعاوي على كل السكان في العمارة وهو يطيعها في كل ما تطلب مادامت أنها تدفع ما يطلبه منها ولهذا نجد رجائي يسخر منها قائلا :

رجائي:- هو ما حدش عنده أملاك غيرها ؟ أمال دي لو تحت إيدها عشرين ولا خمسين عمارة زي الكبار التانيين ! كانت عملت إيه؟! كانوا فتحوا لها محاكم مخصوصة، تبقى كلية وجزئية وبهيجية .

فهو محامي يتلاعب بالقانون ويخدع المواطنين بأن بإمكانه عمل أي شيء حتى ولو كان غير قانوني مستغلاً في ذلك عمله بالقانون ودرايته

بمواده "تفهمني الحكاية وأنا أشوف لها ألف حل، القانون والحمد لله مليان مواد والمادة اللي ما تنفعش وراها اللي تنفع" .

وهكذا يقنع المحامي بهيجة هانم بأنه يستطيع استرداد أموالها من مرزوق بك زوجها الذي استولى على كل أموالها وهرب بعد أن طلقها. ويتبارى في استعراض مواهبه وإمكانياته القانونية بل إنه يؤكد لها مرة أخرى أن " القانون دقيق ومواده زي الحرير قوية ومتينة بس عاوزه اللي يقدر يسلكها من بعضها ويربطها الربطة المضبوطة " . فحتى اللغة التي يستخدمها المحامي تشعرنا أنه تاجر أو محتال يتاجر بالقانون ومواده، فلا لغة راقية أو منطق مقبول خاصة عندما يحكي لها كيف استطاع أن ينقذ شخصًا من الإعدام بخطاب وجده في جيب القتيل فاستطاع أن يثبت وجود المتهم في مكان بعيد عن المكان الذي وقعت فيه الجريمة.

وفي المشهد التالي يرينا نعمان عاشور كيف تحول القضاء والقانون في يد هؤلاء إلى تجارة واحتراف للارتزاق ، وذلك في موقف حافل بالسخرية والتهكم المرير :

جبر : (الذي يكون قد أخرج من جيبه قلمًا وورقة واستند إلى شنطة الأستاذ وراح يحسب) .. أيوه يا متر عندك ١٦ جنيه تانيين علشان دفاتر الوصولات ورسم دعوى الطعن في صحة عقد البيع ٣٠٠ جنيه يعني قول كما ٦٠ .

المحامي : واحسب دعوى المطالب بالمفاتيح ودعوى الطعن في الكمبيالات المسحوبة من البنك. وتحبي تطالبيه بالعقد الالماظ؟

بهيجة : متسيبولوش حاجة ؟

المحامي : قيد رسومها كمان يا جبر.

بهيجة : أنا عاوزاكم تجيبوه من بلده في حديد عاوز أشوفه بعنيه في لبس السجن .

المحامي : اطمني يا ست اطمني طلعت كان يا جبر أفندي رسوم الدعاوى ؟

جبر : المجموع كله ١٥٠ .

أما عبد المقتدر باشا ورقيقة هانم، فهما مصدر الكوميديا في مسرحية **الناس اللي فوق** لأن نعمان عاشور أتى بهما ليسخر من تلك الطبقة الإقطاعية التي مضى عصرها ولكنها لا تزال تتمسك بفلول الماضي، وهكذا يقدمهما المؤلف بشكل هزلي يجعل المشاهد يسخر منهما. فالناس اللي تحت بدأوا الصعود إلى فوق والناس اللي فوق هبطوا إلى تحت بحيث يبدأ الصراع بين هاتين الطبقتين الجديدة والقديمة في مجاولة للسيطرة على الحاضر. فعبد المقتدر باشا لا يستطيع التجاوب مع الأمر الواقع الذي يعيشه حتى أن المياه أصبح طعمها متغيرًا فيشعر أنها " زفرة" .. فنجده في حالة عصبية مهتزة يبحث عن سجادة الصلاة أو النظارة "حتى النظارة اللي بشوف بيها، أنا خلاص ما فيش حاجة حتستني في إيدي" .

ومع أن قيام الثورة والتحولات الاشتراكية قد أصبح واقعًا لا محالة؛ إلا أن عبد المقتدر لا يستطيع قبوله ويستنكره في كل تصرف، فعندما يذهب لعمل بطاقة شخصية نجده يثور لأنه كان عليه الوقوف في طابور مع العامة: "بطاقتي ؟! واقف تاني في الطابور مع الحسافيين؟. "ونظرًا للحالة العصبية التي انتابت زوجته رقيقة هانم نتيجة التغيرات الاجتماعية التي حدثت في المجتمع فإن عبد المقتدر باشا يصبح في حالة ضعف

وخوف مستمر أمام زوجته نتيجة ثورتها الدائمة عليها وهكذا فاجتماعهما معًا دائمًا يصاحبه مشاحنات وهو ما تصفه سكينة أخت رقيقة بقولها :

سكينة: بياكلوا في بعض يا ابني زي الوحوش اللي في جنينة الحيوانات

فنعمان عاشور دائما يصور رقيقة هانم في صورة الأسد الجريح المحبوس في القفص والذي مع ذلك يحاول الهجوم على الآخرين لإحساسهم بالشماتة تجاهه .

رقيقة : (نائمة فوق الديفان) اكتم موش عايزه حد يتكلم أن حا أغطي وشي وأقفل وداني ما تتكلموش خلوا الأشعة فوق البنفسجية تدخل لعضلي.

ولذا فالباشا يصفها بالغوريلا التي يحاول أن يتجنبها حتى لا تلحق به الأذى "أدخل للغوريلا القفص لوحدي؟!". أما السخرية فتأتي من إصرار عبد المقتدر على كتابة مذكراته السياسية وكأنه مناضل أو بطل قومي في تاريخ البلد؛ ولذا في النهاية يأتي نقد نعمان عاشور لأبطاله على لسانهما في مشهد الختام :

الباشا : عاوزه يكتب لي مذكراتي السياسية علشان أهديها للشعب قبل ما اتنسي .

رقيقة : تعالي بلا خيبة وهو حد كان حيفتكرك بعد كده إذا كان أخوك نفسه سابك ! شعب مين ! شعب ! شعب مين حد عاد حاسس بك !

الباشا : إزاي يا رقيقة ! أمال دول جايين هنا ليه (وهو يشير إلى جمهور النظارة) .

رقيقة : جايين يتفرجوا عليك .

الباشا : (للجمهور) تتفرجوا علي ولا تضحكوا عليها ؟

رقيقة : اقفلوا انتوا الستارة (وهي تشير للجانبين) كفاية كده فضحتونا .. فضحتونا .. فضحتونا .

أما في مسرحية **سينما أونطة** فنعمان عاشور يرسم صورة هزلية لهؤلاء القائمين على صناعة السينما؛ حتى يقدم صورة للوضع المتردي الذي وصلت إليه السينما المصرية قبل التأميم. وقد استخدم نعمان عاشور الأسلوب الكوميدي لوعيه بأهمية دور الكوميديا في النقد وهو ما يشير إليه نبيل راغب في **أصول الكوميديا الراقية** :

"وتشتد حاجة المجتمع إلى الكوميديا عندما يمر بمرحلة التحول من النظام الشمولي إلى النظام الديمقراطي، حين ينشر الانتهازيون والمتسلقون الذين ينتهزون فرصة الحرية الجديدة التي يتمتع بها المجتمع كي يحيلوها إلى نوع من التسيب يحققون أطماعهم من خلاله. لذلك تشهر الديمقراطية سلاح الكوميديا في وجه كل مظاهر التسيب، وما يتبعها من تسلق وانتهازية وجشع وخسة" (٢) .

فالمسرحية تمتلئ ببعض المشاهد الكوميديا النقدية التي تعبر عن ذلك الواقع مثلما يعبر ألف ميم أو السيد مخيمر الناقد الفني عن رفضه مبدأ مهاجمة السينما بواقعها السيء لأن "مهاجمة الأفلام بقوة وبعنف وبشذة على طريقة بعض النقاد موش حتخدم السينما أبدا بالعكس حتأخرها . السينما عندنا لسه بكر لسه صغيرة لسه صناعة ناشئة".

فدور الناقد هنا يختفي ويظهر لنا شخصية انتهازية تستغل عملها لبيع مبادئها مقابل الحصول على المال فيقلب الحقائق .. أما نوعية الأفلام فهي أسخف وأتفه "البت الساهية السهتانة اللي تقتل أمها علشان تاخد منها جوزها" .. أما طريقة تأليف الفيلم الذي يكتبه سمير فخري المنتج وعادل زهير السيناريست المحترم فليس هناك موضوع محدد يكتبونه ككل

سينمائي بل قصص مهلهلة يأخذون فيها آراء بعضهم لبعض وهو ما يبعد كل البعد عن طبيعة التأليف السينمائي ويظهر ذلك في المشهد الذي يأخذ فيه عادل رأي شلضم في تكملة القصة :

عادل : السكرتير بيحب الست والست بتحبه وبينهم وبين بعض علاقة قوية مشينة وهذه العلاقة قائمة في منزل الزوج .

شلضم : على سرير واحد ؟ سوا سوا مع بعض ؟

عادل : افرض .

سمير : يعمل إيه الزوج ؟

شلضم : إذا كانوا سوا سوا لازم نقيم عليهم الحد ومن غير ملاية .

سمير : حد مين يا غبي .

شلضم : على حسب الشرع يا أستاذ سمير ما هي دي زي حكاية أبو فصاده اللي في حتتنا ماقدرش يقيم الحد .

لهذا كان كامل يوسف محقا عندما كتب في مقاله الأسبوعي في جريدة "المساء" عندما عرض نعمان عاشور المسرحية في موسم ١٩٥٨ – ١٩٥٩ معلقًا على أحداث المسرحية : "لايمكن أن نعتبر المسرحية مجرد مسرحية هازلة تضم تشكيلة من المواقف الكوميدية البارعة فهذا آخر ما يرمي إليه المؤلف لأنه يقدم لنا عرضًا ساخرًا شيقًا للإسفاف الذي يحلق بصناعة السينما " (٣).

وفي مسرحية **برج المدابغ** لدينا نوع مختلف من الكوميديا وهو ما يطلق عليه "التهكم" وعلى الرغم من أن التهكم كما يقول نبيل راغب في كتابه **موسوعة الإبداع الأدبي** في الفصل السابع المعنون "التهكم" :

"لم يلْق مفهوم التهكم في الأدب أي نوع من الاهتمام الأكـــاديمي أو النقد في عالمنا العربي ولذلك لا يزال يخلط بينه وبين السخرية الثوريـــة اللفظية في حين أن الغرب سبقنا إلى تحديد مفهومه ومصطلحه منذ عهـــد الإغريق" (٤).

كان التهكم موجودًا منذ المسرح الإغريقي ولهذا وجدنا أفلاطون في أحاديثه الحوارية يجسد شخصية سقراط كنموذج للمفكر والفيلسوف الـــذي يحسن استخدام التهكم كأداة للوصول إلى هدفه الفكري، وإبلاغه مستمعيه عن طريق اصطناع الجهل دائماً، وافتراض منطق الآخرين والانطـــلاق منه لكي يثبت في النهاية عدم اتفاق النتائج التـــي توصـــلوا إليهـــا مـــع الافتراضات التي بدأوا منها .. وقد انتشر التهكم بالفعـــل فـــي كتابـــات إيرازموس ومونتاني وسويفت وتوماس هاردي وهنري جيمس وفـــولتير الذين استطاعوا من خلاله تصوير وجهة نظرهم في الحياة .

أما مواصفات هذه الشخصية التي تتبنى دور الهتكم أو العين الناقدة في المسرحية فيصفها نبيل راغب في كتابه بقول :

"كانت الشخصية التي تجسد التهكم من قاع المجتمع، ضئيلة الحجم، هشة البنيان لكنها ذكية وخبيثة وفي جعبتها سهام التهكم التي لا ينـــضب معينها وقادرة دائما على الانتصار على الشخصية ذات العنجهية والمبالغة الكاذبة برغم ضجيج الأخيرة وضخامة جثتها ومحاولتها إرهاب الآخرين بالسطوة والبطش، فالشخصية المتهكمة المتربصة بها تستخدم من أساليب الدهاء وإظهار ما لا تبطن، والتظاهر بالجهل والضعف والخيبة ما يخفي حقيقة قوتها الكامنة التي تمكنها في النهاية من قلـــب المـــوازين ووضـــع الأمور في نصابها الحقيقي" (٥) .

وفي مسرحية **برج المدابغ** يمثل مبارك ربيب العائلة هذا الدور حيث كان عطارا وهو كما يشير إليه نعمان عاشور في وصفه إياه "مبارك .. ربيب العائلة كان عطارا وهو في سبيله أن يكون أفنديًا ومثقفاً. فمبارك يدرك طبيعة الشخصيات الموجودة حوله ويحللها بأسلوبه الساخر فهو يدرك أن مدام دولت التي تزوجت الحاج سلامة قد تزوجته من أجل المال وهي في الوقت نفسه سيدة أعمال ذكية قادرة، ولهذا نجده يصفها بمدام بامبادور .

سلامة : بيتكلموا على مين يا مبارك ؟

مبارك : عليها يا بيه .

سلامة : هيه مين ؟

مبارك : مدام دي بامبادور .

سلامة : ما تضللنيش بثقافتك .. بتكلموا على مين .

عصام : الست مراتك اللي انت متجوزها بعقد عرفي .

وعندما يحاول عصام الاتحاد مع زوجة أبيه مدام دولت من أجل تجميع رءوس الأموال وحتى لا تفلت من يده ثروة أبيه؛ نجد أن مبارك يقف لها بالمرصاد مستخدما مصطلحات سياسية :

المدام : عصام بيه .. تسمح لي بكلمة بيني وبينك .. عن إذنكم .

فيفي : خدته بعيد ليه .

عزوز : القوتين الأعظم .

مبارك : مفاوضات ثنائية مباشرة على مستوى القمة .

وهنا يبرز دور الكوميديا الفعال في المجتمع؛ فالكوميديا تملك القدرة على النقد البناء بل والإصلاح والتغيير لأنها بنظرتها الثاقبة الموضوعية وأضوائها الكاشفة الساطعة تستطيع تعرية الانتهازيين والوصوليين والمتسلقين والمداهنين والزئبقيين فهي تحجمهم وتحاصرهم بهدف القضاء على مناوراتهم وألاعيبهم، وبذلك تعمل على توفير مناخ صحي يستطيع أن يتنفس فيه المجتمع هواءً نقيًا .

وقد استعان شو بالتوجه الكوميدي نفسه في تعرية سلبيات شخصياته فقد استخدم في مسرحياته أسلوب الفارض لتجسيد سخريته من المفاهيم والأوضاع الاجتماعية الخاطئة وهو أسلوب استطاع أن يلائم تفكيره ورؤيته للأحداث، وهي طريقة تعتمد في مؤثراتها الرئيسة على " المفارقة الغريبة والأوضاع الغريبة والأوضاع الدرامية المقلوبة وترمي إلى إحداث انطباعات باهرة مدهشة ، كما يقول علي الراعي في كتابه **مسرح برنارد شو** (٦).

فقد استخدم شو الفارض للنقد الاجتماعي وإلقاء الضوء على سلبيات السلوك الإنساني وليس من أجل السطحية والإضحاك الرخيص من خلال الفكاهة والضحك والنكات والمواقف الهزلية، وغالبًا ما تم ذلك من خلال استخدام الشخصيات النمطية التي نراها من جانب واحد فقط لأن الكاتب هنا لا يركز على دراسة عميقة للشخصيات بقدر ما يركز على رصد السلوكيات والأفكار الاجتماعية الخاطئة، ومن هنا كان يطلق على هذه الكوميديا "كوميديا السلوك" وهو المنهج نفسه الذي اتبعه نعمان عاشور في مسرحه عندما استخدم الكوميديا لنقد الواقع الاجتماعي الذي يعيش فيه، وهذا ما يتفق مع رأي زكريا إبراهيم في كتابه **سيكولوجية الفكاهة والضحك** الذي يؤكد فيه أن للوظيفة الاجتماعية للكوميديا علاقة وثيقة

بالقيم المرفوضة أو المقبولة على حد سواء . فالمجتمع الذي يقدس النظام العائلي ويرفع من شأن السلطة الأبوية والعلاقة الزوجية لا يمكن للكوميديا فيه أن تتخذ من الخيانة الزوجيـــة موضـــوعًا فكاهيًـــا فـــي روايـــات أو مسرحيات أو أفلام هزلية .

يرسم شو لهاري ترنش بطل مـــسرحية **بيـــوت الأرامـــل** صـــورة كاريكاتورية مضحكة ليطيح بتلك الصورة التقليدية للرجل القناص الـــذي يطارد المرأة، بل العكس هنا فصورة الرجل هنا مختلفة تماما حيـــث إن ترنش بسيط لدرجة تصل إلى حد البلاهة في الأمور العاطفية ولذلك كان لقمة سائغة في فم بلانش نموذج المرأة الجديدة، التي تسيطر عليها نظرية دفعة الحياة فتطارد هي ترنش. ومنذ البداية نرى صـــورة كاريكاتوريـــة لترنش "دكتور هاري ترنش ٢٤ سنة، سمين غليظ الرقبة ملفوف الجـــسم أسود الشعر تصرفاته تصرفات طالب طب سوقي صريح متسرع حركاته صبيانية". حتى وهو في الفندق نجده يجلس في المطعم وهو يغني بطريقة سوقية وهو يبدو في ملابس مهملة غير منظمة فيبدو في منظر أهوج.

وعندما يقابل بلانش نجده يتعامل معها ببلاهة حتى أنها هي التـــي تبادر بنظراتها وتلميحاتها فيكون رد فعله مليئًا بالخجل والحياة: "تعطيـــه الكوب ناظرة نظرة ذات مغزى تجعله ينظر إلى الأرض بسرعة" فيصبح بالنسبة لها كالدمية التي تحركه هي بأصابعها فتقسو وتحن عليـــه، وهـــو كالأبله يستجيب لها أو يخشاها "تظهر الغضب فوراً فتخيفه" .

أما عرض الزواج فيأتي من خلالها فتجعله مثل الصيد الذي يقع في شبكة الصياد وهذا مثال على ذلك :

بلانش : أي مرة أخرى . ؟ كيف تعلم أننا سنلتقي ثانية وأن هناك مرة أخرى ؟ (بنفاد صبر) قل لي الآن .. أنا أريدك أن تخبرني الآن .

ترنش : (متهتها) أنا فقط فكرت .. (يتوقف وينظر إليها باستعطاف – تتردد لحظة ثم تضع يديها في يديه بتفكير) .

وهكذا يستمر شو في سخريته من صورة الرجل التقليدي الصارم والحازم بتقديمه صورة مهزوزة لرجل يقع في حب فتاة ليس بإرادته هو بل بإرادتها هي ليحطم الصورة التقليدية للمحب الذي يطارد الفتاة ويظفر بها في النهاية .

أما قمة السخرية في مسرحيات شو فهي في مسرحية **الإنسان والسلاح** ، وفيها يسخر من هؤلاء الذين يتمسكون بالتقاليد الأرستقراطية مع أنهم ليسوا أرستقراطيين أو لأن زمن الأرستقراطية قد ولى، من خلال رسم صورة هزلية لعائلة بيتكوف.

وهو هنا يشبه إلى حد كبير نعمان عاشور في رسمه لرقيقة هانم وعبد المقتدر باشا في **الناس اللي فوق** ، فحتى بعد قيام الثورة بتوجهاتها الاشتراكية وانتهاء الإقطاع والإقطاعيين لا يزالون يتمسكون بتلك الحقبة البالية ولا يستطيعون مواجهة الأمر الواقع .

فشو يرسم منذ البداية صورة متواضعة للأثاث أو الخلفية في منزل بيتكوف: "داخل الحجرة ليس كتلك التي يمكن أن تراه في بيوت غرب أوروبا فهي نصف ثرية بلغاريا ونصف فقيرة فينيسيا" . ومع ذلك فهم يتظاهرون بأنهم أرستقراطيون حتى في اللغة وطريقة النطق والكلام بطريقة كوميدية، فالطريقة التي تنطق بها كاثرين – أم رينا – اسم ابنتها :

"هي تنطلقها راهينا بتشديد حرف ي" . حتى انفعالتهم تجاه الأخبار التي يسمعونها عن الحرب تأتي مبالغًا فيها جدًا بشكل مثير للسخرية، فهي أحاسيس مفتعلة ومبالغ فيها لدرجة الكاريكاتير ..

رينا : أخبريني. أخبريني. كيف كانت الحرب ؟ (مقاطعة) آه يـــا أمـــي ! أمي! أمي! (تدفع أمها للجلوس على الفوتيه ويتبادلة التقبيل بتأثر).

وتستمر كاثرين وبيتكـــوف فـــي هـــذا الهـــزل بادعائهـــا الحيـــاة الأرستقراطية . وتجد شو يفرد لأحاديثهما التافهة الساذجة بعض صفحات من مسرحيته للسخرية من هؤلاء التافهين السطحيين الذين يحاولون إضفاء هالة أرستقراطية على حياتهم العادية البسيطة مثلما في حالة حديثهم عـــن الجرس الكهربائي الذي يغنيهم عن الصياح على الخادم :

كاثرين : هل أخبرتهم أننا نملك جرسًا كهربائيًا ؟

(تضغط فيقرع شيء في المطبخ ثم يأتي نيقولا)

بيتكوف : ولماذا لا ننادي عليه ؟

كاثرين : الناس المتحضرون لا ينادون على الخدم .

أما الكوميديا فتأتي فـــي المشهد الذي تفخر فيه رينا أمام بلانتـــشلي بأن البلغاريين أصحاب المستويات الاجتماعية الفاخرة مـــثلهم غالبًـــا مـــا يغسلون أيديهم مرة كل يوم، وتعقيبا على النغمة نفسه فشو يفرد مشهدًا بين بيتكوف وزوجته حينما يتهمها بأن سبب إصابتها بالالتهاب في الحلق هو أنها تغسيـــل رقبتها يوميًا .. بل إنه على العكس يفخـــر بأن والده أصـــبح أعظم رجل في بلغاريا لأنه عاش مدة ثمانية وتسعين عامًا لم يغتسل قـــط طوال حياته.

وتتواصل الكوميديا حينما يسخر شو من الحب الرومانسي بين رينا وسيرجيوس خاصة وأن كلا منهما يؤله الآخر ويضفي عليه هالة مثالية مع أن سيرجيوس يبادل لوكا الخادمة الحب في الوقت الذي يتظاهر فيه بحب رينا حفاظاً على الفروق الطبقية . فحتى الطريقة التي يتعاملون بها معًا بها تصنع وتكلف، فحينما يرجع من الحرب نجدها تقابله هكذا: "تتجه ناحيته وتومئ برأسها فينحني هو ثم تومئ فيرجع هو إلى مكانه وهي تتجه خلف أبيها " وهي دائما تنظر إليه بإعجاب وتناديه: "بطلي ! مولاي" فيناديها "مولاتي" ويقبلها في جبينها .

إنه حب رومانسي كاريكاتيري يقوم كل طرف فيه بتأليه الطرف الآخر وكأنه معبود نزه عن أي خطأ، فنجد اللغة بين سيرجيوس ورينا لغة عالية رفيعة ومتأنقة بعيدة عن أية واقعية أو حب مادي . بل على العكس نجدهما دائما يتحدثان عن " الحب الأسمى " و"الملائكة " والقديسين " فيعمد شو إلى التركيز على هذه المشاهد واللغة حتى يحدث الأثر النفسي الذي يريد تحقيقه ألا وهو السخرية من هؤلاء الرومانسيين السطحيين . وعندما يلتقي سيرجيوس مع لوكا يسألها : "هل تعلمين ما هو الحب الأسمى ؟" فتجيبه : لا "فيخبرها بأنه نوع ممل من الحب لا يستطيع المرء تحمله لفترة طويلة ويحتاج إلى فترة من الراحة بعد ممارسته" .

ثم يأتي بلانتشلي الذي يحمله شو رأيه الشخصي في الحب والحرب ولكن بأسلوب كوميدي حيث يشير شو في مقدمة مجدله " ثلاث مسرحيات للمتطهرين " إلى صلة النسب التي تقوم بين شخصيته وشخصيتي المضحك الوقح والمهرج في المسرحيات البريطانية القديمة الذي كان يتميز برجاحة عقل تمكنه من التعليق على الأحداث وعلى الفهم الحقيقي للأمور.

فمنذ البداية يظهر بلانتشلي في مظهر كوميدي هزلي وهي صورة مبتذلة للجندي في الحرب كي يسخر شو من الجنود جميعًا في شخصه "رجل في الخامسة والثلاثين من عمره في حال متدنية مؤسفة ملوث بالوحل والدماء والثلج، يملأ جيوبه بقطع الشيكولاتة وكأنه طفل صغير" حتى أن رينا تطلق عليه "عسكري الشيكولاته بالكريمة" ، يتعامل بفوضوية – عكس سيرجيوس المتأنق دائمًا – . وينظر إلى الجنود على أنهم جميعا أغنياء حتى سيرجيوس فإنه يهزأ منه ويسخر منه عندما يؤكد لرينا أنه كان يحاول دفع فرسه إلى الخلف كي يهرب من المعركة، وعندما اشترك في الحرب كان مثل دون كيشوت وهو يحارب طواحين الهواء محطمًا بذلك الصورة البطولية للمحارب التي في خيال رينا البطلة الرومانسية . فشو يرسم صورة كاريكاتورية للجندي حيث يظهر بلانتشلي كشخص عادي جدًا غير مفتول العضلات ولا يحمل صفات أسطورية فريدة أو تحيط به هالة أسطورية من الفخامة والقوة .

وبما أن شو يؤمن بالحب الرومانسي المثالي فقد قدم لنا أبطاله الرومانسيين في صورة هزلية لأنه – كما يقول هافيلوك إليس في كتابه **من مارلو إلى شو** :

" إن شو يعتقد أن الحب بمفهومه التقليدي وكل الفضائل التي اصطلح عليها الناس وسارت مع الظلم الاجتماعي لا تخرج عن نطاق الخيال الوهمي أو الوهم الخيالي "(٧) .

كما قدم لنا شو في مسرحية **كانديدا** نموذجا للعاشق الرومانسي مارشبانكس ذلك الشاعر الرومانسي الذي يحب سيدة تكبره بعدة أعوام حيث كان شو متأثرًا بالاكتشافات العلمية التي ظهرت في القرن التاسع عشر والتوجهات الجديدة في مدارس علم النفس على يد فرويد والتي

كانت لا تنظر إلى الحب الرومانسي بقدر ما تنظر إلى أهمية الجنس في حياة الإنسان . وهي الفكرة التي وصل إليها شو في فلسفته وأسماها دفعة الحياة ، لهذا أصبح المحب العاشق مصدرا للكوميديا والسخرية في مسرحيات شو على أساس أنه لا يحترم هذه الأفكار الرومانسية . وبما أن شو يعمد إلى تصحيح الأفكار الخطأ في المجتمع فقد كان لزاما عليه أن يقدم شخصية مثل مارشبانكس يسخر فيها من مفهوم الحب الرومانسي الذي كان شائعا في العصر الفيكتوري بأفكاره المثالية الواقعية فيرسمه شو في صورة كاريكاتورية كوميدية بملامحه النثوية وصوته الطفولي وحركاته المهزوزة مرتديًا " جاكت أزرق مفتوحًا فوق سروال من الصوف بشكل فوضوي " وقد أتى به شو ليسخر من الرومانسيين كلهم خاصة شعراء الرومانسية الإنجليزية وغيرها .

وهذا ما يظهر في المشهد الذي يعترف فيه مارشبانكس لموريل أنه يحب زوجته :

مارشبانكس : (وهو يدور حوله) إنني لم أنس نفسي . أنا فقط (ويغطي وجهه بيديه يائسًا) مليء بالرعب (ثم يومئ بيديه ثم ينظر إلى موريل ويمضي مهددًا) سوف ترى ما إذا كان الوقت مناسبًا للصبر والعطف (ينظر موريل إليه بمنتهى الحزم كالصخرة) . لا تنظر إلى مثل هذا الهدوء ، أنت تعتقد أنك أقوى مني ولكني سوف أصعقك لو كنت تملك قلبًا حقًا .

موريل : (بثقة) تصعقني أنا يا ولد .

مارشبانكس : أولا ..

موريل : أولا؟

مارشبانكس : أنا أحب زوجتك .

وعندما يثور عليه موريل فإنه لا يقوى على الصمود أمامه ويطلب منه الابتعاد عنه وإلا انتحر. فحتى حركاته وإيماءاته تبعث على السخرية، فهو دائمًا حزين مهموم يتحدث عن مشاكل العالم الخارجي وأن كل مآسي هذا العالم سببها هو افتقاد الحب .. بل إنه ينزعج جدًا عندما يعلم أن كانديدا تقشر "الثوم" . فهو يضعها في مكانة ملائكية ولا بد أن يهبط بها إلى أرض الواقع، وعندما تسأله كانديدا ماذا يود أن يقول لها فإنه يرد : "لا شيء سوى ترديد اسمك آلاف المرات ، فكل مرة أردد فيها اسمك أشعر وكأنه نوع من الصلاة " .

في مسرحية **رجل القدر** يرسم شو صورة كاريكاتورية للضابط مساعد نابليون بملامحه الساذجة وغبائه الذي جعل امرأة تسرق منه الخطابات التي كان يحملها لنابليون وتسرق منه فرسه . كذلك يرسم صورة هزلية للجندي الذي يحرس نابليون والذي لم يؤت شاربين حقيقيين فرسم على وجهه شاربين بدهان حذاء الجاويش الذي كان رئيسًا له، ولكن الحر وثقل الزي العسكري أذابا طلاء الشاربين وجعلاه يسيل خطوطًا رفيعة انحدرت على ذقنه وعنقه وجعلت شكله سخيفًا .

وهكذا استطاع شو أن يسخر من تلك الرومانسيات التي لا يؤمن بها على الإطلاق بشكل كوميدي يحمل المشاهد أو القارئ على أن يعيد التفكير في آرائه ومعتقداته لكي يزيل من تفكيره تلك الأوهام التي يعيش فيها. وقد غلف شو نقده بحس كوميدي لا يشعر فيه المتفرج بأن الكاتب يهاجمه فينفر منه وإن كنا لا نزال نؤكد كما أكد إيراك بنتلي في كتابه **برنارد شو:**

" إن هجاء شو موجه للجمهور وليس إلى الشخصيات المسرحية وهو موجه إلى الأنظمة وليس إلى الأفراد "[٨] .

ولذلك لم يجد شو ونعمان عاشور إلا الكوميديا بما تحتوي عليه من عناصر السخرية والتهكم والمفارقة والكاريكاتير وسيلة لتعرية القبح الاجتماعي ونقاط الضعف والقصور في التركيبة الاجتماعية . فالكوميديا تتوغل في صميم حياتنا وتؤدي دورًا صحيًا في أنفسنا بشكل غير مباشر لأن الهجوم المباشر والتجريح الصريح لا يمكن أن يؤدي إلا إلى انصراف الجمهور عن المؤلف، ولهذا يستهجن ما في المجتمع من أفكار ومفاهيم خطأ بمرونة ويسر تجعل المشاهد يفكر ويستوعب الرسالة ، وبالتالي يُغير من فكره ونظرته إلى الحياة ومسلكه اليومي في المجتمع .

***

هوامش الفصل الثالث

١. نبيل راغب : الدراما الواقعية عند نعمان عاشور : القاهرة – الهيئة العامة للكتاب – ١٩٨٢ ، ص ١٨ .

٢. نبيل راغب : أصول الكوميديا الراقية: الهيئة العامة للكتاب – ١٩٩٦ ، ص ٣٥.

٣. كامل يوسف : المساء – أكتوبر ١٩٥٨ .

٤. نبيل راغب : موسوعة الإبداع الأدبي : القاهرة – لونجمان – ١٩٩٦، ص١٠٩.

٥. المرجع السابق : نبيل راغب ، ص ١٠٩ .

٦. علي الراعي : مسرح برنارد شو : القاهرة – المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر – ١٩٥٥ ، ص ٧٢ .

7. Havelock Ellis : From Marlow to Shaw , William & Horgate , 1950. P. 190 .

8. Eric Bentely : Bernard Shaw – Robert Hale – 1950 . P .196 .

***

الفصل الرابع

الشخصيات النمطيـة

اعتاد بعض النقاد النظر بعدم الاهتمام إلى الشخصيات النمطية في العمل الأدبي واعتبارها عالة على البناء الدرامي، ذلك لأنها شخصيات ثانوية لا تتطور بالمقارنة بالشخصيات الرئيسة المحورية.

ولكن في الواقع فإن الشخصيات النمطية لها دور أساس في العمل الفني فلا يمكن أن تكون شخصيات العمل كلها شخصيات رئيسة يدرسها المؤلف من جميع جوانبها لأنه لا يوجد نص يحتمل أن تكون شخصياته كلها متطورة بل لا بد من وجود بعض الشخصيات النمطية تساعد على دفع عجلة الأحداث عن طريق السخرية أو التناقض أو تأكيد معنى أو دلالة معينة وممكن أيضًا أن يستخدمها الكاتب لتخفيض سرعة إيقاع النص أو كنوع من الارتياح الدرامي أو يستخدمها كحامل لرأيه – أي رأي الكاتب – في الأحداث فتكون معبرة عن وجهة نظره.

وقد وصف نبيل راغب النمط في كتابه **الدراما الواقعية عند نعمان عاشور** في الفصل المعنون "الشخصية النمطية" بقوله :

"النمط لا يتطور ولكنه قادر على تطوير الشخصيات الأخرى.. ومن هنا كانت وظيفته الدرامية الأساسية في النص – إذ إنه على الرغم من أنه لا يتغير فإنه يشارك في دفع عجلة الأحداث المؤثرة في الشخصيات الأخرى ولذلك فإن وجود النمط ليس إستاتيكًا بحتًا كما نظن لأول وهلة لأنه يخضع لقانون التكوين العضوي المتفاعل في كل جزئياته" (1).

وبالفعل فقد نجح كلٌ من نعمان عاشور وشو في استخدام الشخصيات النمطية لعدة أغراض منها إبراز التناقض مع الشخصيات

المحورية أو للتعبير عن وجهة نظر كلٍ منهما فيما يدور حولهما من أحداث في العمل.

ففي مسرحية **الناس اللي فوق** يمثل عبد المقتدر باشا وزوجته رفيقة هانم الشخصية الأرستقراطية التي لم تدرك بعد تطور الأحداث لغير صالحها، ومع ذلك فهما لا يزالان متشبثين بأذيال الماضي الذي كانا يعيشانه ولا يستطيعان التأقلم مع الظروف الجديدة التي طرأت على المجتمع بعد قيام ثورة يوليو والقضاء على الإقطاع والإقطاعيين.. ولا شك أن وجود شخصية مثل عبد المقتدر باشا وزوجته من فلول إقطاعية وزمن سابق في المسرحية له دوره الدرامي لأنهما يمثلان ذلك العهد البائد وانتشاره، وفي الوقت نفسه يشير إلى سادة الموقف الجدد أي "الناس اللي تحت" الذين لم يكن لهم وجود من قبل وإذا بالزمن ينقلب إلى صالحهم ويختفي هؤلاء الأرستقراطيون ويحل محلهم الشباب طليعة المستقبل أو الطبقة المطحونة.

من ناحية أخرى يستغل نعمان عاشور هذه الطبقة كعنصر كوميدي في المسرحية خاصة عندما نراهم يحاولون الوقوف ضد تيار الزمن عن غباء أو جهل أو عنجهية مثلما الحال عندما يحاول عبد المقتدر باشا فرض وجوده بكتابة مذكراته أو محاولة رفيقة هانم الانضمام إلى جمعية نسائية، ولهذا يدور صراع بين هؤلاء الإقطاعيين وهذه الطبقة الجديدة كمحاولة للتشبث بماضيهم ومحاولتهم السيطرة على مجريات الأمور في حياة الطبقة الجديدة وهو ما يشير إليه خيري شلبي في كتابه **المسرح المصري المعاصر**:

"وحينما بدأت عائلة الناس اللي تحت تبني قاعدة الهرم الجديد حياتها الجديدة لم تكن تخلصت بعد من نفايات العهد الماضي. صحيح إنه لم يعد

من العسير أن يتزوج أنور ابن أم أنور من جمالات إلا أن بصمات العهد البائد كانت لا تزال كالنباتات الطفيلية تطفو على أديم حياتهم فتعكر صفو الناس اللي فوق لأنهم لا يريدون الاعتراف بمصر الجديدة وهـذا شـيء طبيعي"[٢] .

ولذلك يسخر نعمان عاشور من رقيقة هانم حينما لا تتقبـل دخـول فئات الشعب البسيطة إلى الجمعيات النسائية – وهو ما يعني اشتراكهم في الحياة العامة بعدما كانت حكرًا على الطبقة العليا فقط في المجتمـع – أي أنها لا تتقبل التغيرات التي طرأت على المجتمع أو تحاول تجاهلهـا فـي عناء مثير للسخرية والتهكم :

رقيقة : يعني شايفني مبسوطة قوي من الجمعيات واللي فيها؟

خليل : هي دي جمعيات. إنت فكرك يا رقيقة هانم الجمعيات النسائية اللي انتم بتعملوها دي جمعيات.

رقيقة : اليومين دول زادت يا خليل بك. بقت كلام فارغ قـال عـايزين يدخلوا فيها الموظفات والقرود بتوع الجامعة والشوية المساخيط اللي بيشتغلوا في البنوك والشركات.

ويسخر نعمـان عاشور من تقاليد هـذه الفئـة وأفكارهـا التافهـة السطحية خاصة عندما تنزعج رقيقة هانم من رؤية ابن أختهـا مرتـديًا البيجامة في الصالة.

رقيقة : وكمان قاعد بالبيجامة في وسط الصالة. ليه ما تلبـسش الـروب بتاعك ؟ ما عندكش روب دي شمبر ؟

وقد صاحب ذلك العديد من الإيحاءات الذكية التي ساقها الكاتب كي يبرز إحساس رقيقة هانم الواعي أو اللاواعي بتدهور طبقتهـا وانتهائهـا المتمثل في حركاتها العصبية المتوترة :

رقيقة : (في غضب والسيجارة في فمها تخرجها وترد عليها) بدري إزاي وإيش عرفك إنتي. (حتى قبل كده لوزره ؟ هاتي الكبريت (تضع السماعة على التليفون) اطلبيهم تاني. امسكي السماعة هتقع من إيدي (تجري جمالات لمسك السماعة وتقف لتدير القرص بينما رقيقة هانم تشعل سيجارتها).

وترتفع حدة السخرية عندما يجبر الباشا على الوقوف مع عامة الناس لعمل البطاقة الشخصية وهو ما يؤكد إنه لم يعد تلك الشخصية المميزة في المجتمع بل يحتاج إلى عمل بطاقة شخصية تفصح عن هويته وكيانه في المجتمع بعد مازالت الفروق الطبقية وأصبح مجرد واحد من الكل.

قنديل : (يبدأ البحث في جيبه) إدوني الوصل بتاعها. سيادتك هاتستلمها بعد أسبوع إن شاء الله.

الباشا : (يعتدل مستنكرًا) وأروح أقف في وسط الصنيعية من تاني ؟ هو أنا خلاص بقيت مهزأة للدرجة دي يا قنديل.

قنديل : الكل كده يا باشا .(ولا يزال يبحث حتى يخرج الوصل في يده)

الباشا : الكل (يقفز صارخا) وأنا م الكل يا قنديل. أروح أبصم مع المشبوهين علشان يبقى لي شخصية. هو أنا مليش شخصية ؟ أوريني الوصل.

وهكذا تستمر مرحلة الشد والجذب بين الطبقة البائدة والطبقة الصاعدة لأعلى الدرج الاجتماعي لمحاولة سيطرة أصحاب تلك الطبقة الأرستقراطية على مجريات الأمور وعدم اعترافهم بالتغيرات الجديدة التي طرأت على المجتمع حتى يجدوا في النهاية أنه لا مكان لهم على الساحة وهو ما يبلوره الكاتب في نهاية المسرحية :

رقيقة : تعال بلا خيبة هو حد كان حيفتكرك بعد كده.. إذا كـان أخـوك نفسه سابك. شعب مين ! حد عاد حاسس بك ؟

الباشا : إزاي يا رقيقة أمال دول جايين هنا ليه (وهو يشير إلى جمهور النظارة).

رقيقة : جايين يتفرجوا عليك.

أما شخصية بهيجة هانم صاحبة العمارة الموسرة وأرملة المستـشار الراحل التي تخطت الخمسين من عمرها وزوجة مرزوق بك الـصعيدي الجشع المخادع في مسرحية **الناس اللي تحت** فلا يخرج تفكيرهـا عـن أمـوال إيراد عمارتها وأمراضها المتعددة وخوفها المستمر مـن طمـع الناس فيها.

بهيجة : أنا مأجر الكم البدروم أوض بس مأجرالكم شقتي.. كل واحد لـه أوض. يكون في علمكم إذا فرشتوا الصالة تدفعوا لي إيجارها.

وهي كرأسمالية تسعى دائمًا للتحكم في سكان البدروم كأنهم جزء من أملاكها التي تملكها وتتحكم فيها ولذلك فهي دائما ما تردد :

بهيجة : (في عصبية وشر ظاهر) أنا في بيتي في ملكي في عمارتي.

وبعد أن تكتشف خداع مرزوق بك الصعيدي لها بعد فراره بأموالها تسعى للزواج من رجائي سليل العائلة الأرستقراطية وتبدأ مرة أخرى في التحكم فيه كجزء من أموالها وممتلكاتها.

بهيجة : موافق على إية يا رجائي ؟

رجائي : آه جالك الموت يا تارك الصلاة. المـوت. آه موافـق أطلـع ؟ موافق؟ طالع معاكي (ويمد لها ذراعه مستسلما لتجرجره معها).

وهناك أيضًا شخصية عبد الرحيم الكمساري ضيق الأفق الـذي لا يرى في حياته غير العمل والنوم ليجد ما يكفيه من قوت يومه، وهو رجل تقليدي يرفض زواج ابنته من عزت الرسام لأنه لا يملك وظيفة تدر عليه دخلاً ثابتًا.. ولأنه عانى كثيرًا عدم الأمان الاقتصادي فهو يسعى لتـأمين مستقبل ابنته بالعمل في مكتب المحاسبة الذي يمتلكه عبد الخالق لأنه يحقق لها مرتبًا ثابتًا أضعاف مرتبه.

ولذلك فهو لا يعي معنى فرار ابنته وعزت للحياة في مصر الجديدة أي الدنيا الجديدة الواعدة لهؤلاء الشباب أصحاب المستقبل: " سيبيه يخرف على كيفه يا فاطمة كانوا هيعيشوا منين في مصر الجديدة ".

في مسرحية **عطوة أفندي قطاع عام** يمثل الحاج حسنين أبو المـال شخصية الرأسمالي الجشع الذي جمع أمواله بوسـائل مـشروعة وغيـر مشروعة وغاية ما يسعى إليه قدر من المال بأية وسيلة، وهو يمثل إلـى حد كبير تجسيدًا لأفكار برنارد شو عن الطبقة الرأسمالية المالكة لا تعرف الرحمة طريقًا إلى قلوبها خاصة في علاقته مع عطـوة أفنـدي ضـحية استغلال هذه الطبقة خاصة وأن نعمان عاشور كان قد سبق هذا النص في مسرحية **المغناطيس** عام ١٩٥٠ ثم أعاد صياغتها في هذه المسرحية كي يؤكد الدور الذي يلعبه القطاع العام في المجتمع الاشتراكي، وكيف يحمي العامل – متمثلاً في عطوة – من استغلال صاحب العمل متمثلا في الحاج حسنين أبو المال.

وحسنين أبو المال ما هو إلا نمط لهؤلاء الرأسماليين الجشعين الذين يسعون إلى كسب أكبر قدر من المال بكل الوسـائل المـشروعة وغيـر المشروعة ويستعين بالتهويمات والغيبيات والبخور كي يعمى الأبصار عن السرقات والغش والتلاعب في الأسعار ولذا فهو يستغل عطـوة أفنـدي

للتستر على ألاعيبه لخداع الضرائب وغير ذلك من أعمال مقابل جنيهات معدودة.

عطوة : من خمسة وعشرين سنة وأنا باخد ست جنيهات زادت جنيه بقوا سبعة جنيه.

ويقوم ببناء مصلى في المحل – محل البقالة – ليضفي على نفسه هالة دينية يخفي بها ألاعيبه وغشه، وبما أنه اعتاد التجارة في أي شيء وكل شيء فيرى أنه يستطيع أن يشتري حتى البشر بأمواله فإنه يسعى إلى الزواج من قمر أخت الدكتور غريب على الرغم من صغر سنها، وهكذا يتحول البشر إلى نوع من السلع من وجهة نظر هؤلاء الرأسماليين تباع وتشتري بالمال لأن المشتري يملك سعر السلعة.

وهكذا يسعى الحاج حسنين أبو المال الذي قارب الستين إلى الزواج من الفتاة الجميلة قمر التي لا يزيد عمرها عن الرابعة والعشرين مستغلاً في ذلك حالة أهلها المادية السيئة خاصة وأنهم مدينون له، وهكذا يصبح الزواج نوعًا من المقايضة، كعادة كل الرأسماليين.

محمود : لكن هيه قبلته ؟ معقول قمر تقبله ؟؟ (يضع يده على قورته حزينًا).

عطوة : مش بعيده بأقولك مكتف العيلة بالديون راهنين له البيت والغيط واللي قدامهم واللي وراهم الحاج مغرقهم بمعروفه وأفضاله أمال أنت مش بتراجع التركة وحسابات الحاج كلها .. مافاتش عليك بند المرحوم صادق بك الفاخوري مديون لأخوك في خمستلاف أهيف من بتوع زمان، النهارده بالقيمة الدارجة والسعر السايب وصلوا خمستاشر ألف .. عملية سهلة إنتا مش متخصص في علم المالية خمسة ولدوا بقوا خمستاشر ألف.

وهنا يتشابه نمط حسنين أبو المال مع كروفتس الرأسمالي في مسرحية مهنة مسز وارين الذي جمع ماله عن طريق المشاركة مع مسز وارين في تجارة البغاء ولا يخجل من ذلك لأن المجتمع يحمي هؤلاء الرأسماليين ولا يطردهم، وكما يملك المال يسعى إلى تملك البشر، فيحاول الزواج من فيفي التي تصغره بأكثر من ثلاثين عامًا لمجرد أنه يملك المال فيعرض عليها الزواج، ولكنه يفاجأ برفضها الزواج منه لكبر سنه ولأنها تدرك تمامًا مصدر أمواله الملوثة كما رفضت قمر الزواج من حسنين أبو المال الذي يرغب في الزواج منها فقط من أجل الإنجاب.

أما الفنجري السني خادم المحل فهو أنموذج آخر للشخصية النمطية التي يستخدمها الكاتب للإيحاء بالجو الذي يريد نعمان عاشور أن يضفيه على النص – جو التهويات والغيبيات – خاصة وأن الحاج حسنين أبو المال يستخدمه كأداة في إضفاء جو ديني على تجارته وحتى لا يخطر على بال أحد حقيقتها القائمة على الغش والخداع والسوق السوداء.

ولذلك فالسني الفنجري هو نمط ثابت لا يملك التطلع إلى أكثر من ذلك، وهو قانع بالقروش القليلة التي يعطيها إياه الحاج.. ولم يلجأ نعمان عاشور إلى دراسة شخصيته من أكثر من جانب لأنه جزء من الجو العام الذي يرسم الخلفية التي يعيش فيها الحاج حسنين أبو المال ويحاول أن يخدع بها الناس مثلها مثل المصلى واسم المحل " الأمانة " أو الآيات القرآنية التي علقها على الجدران داخل المحل " ادخلوها بسلام آمنين ".

ويصفه الكاتب في المقدمة قائلاً : " نحن في الصباح خادم المحل الفنجري السني يحمل مبخره ويدور بها على معالم المكان.. مكتب الحاج.. وباب المحل ويستمر لحظات وهو يدور بالمبخرة يحاول أن يملأ جو المكان بدخان البخور، وبين خطوة وأخرى يتجه إلى باب صالة البيع ويرفع المبخرة إلى أعلى مناديا ".

وفي توجهاته المسرحية يقول "والسني وقد وضع له فتحي بعض المستكة يعود بالمبخرة إلى المكان من جديد ينفخ وينفخ وكأنه يريد أن يغطي المكان كله بالدخان" ولذلك فلا نجده يشترك في أي حديث إلا بجمل لها إيحاءات دينية ولا يخرج عن هذا الإطار أبدًا أو حمل الشيشة إلى الحاج.

أما الدكتور غريب المحلل النفساني الذي يستخدمه نعمان عاشور للاشتراك مع عطوة في تقييم الأحوال والظروف من حولهم فإننا نحس أنه لسان حال نعمان عاشور، الذي استخدمه للتعبير عن أفكاره من خلال شخصية نمطية لها إمكانية التعبير عن أفكاره وآرائه بلغة واعية؛ ولذلك فهو يصف حالة عطوة وفي الوقت نفسه نشعر أنه يصف حالة الشعب المصري بصفة عامة.

غريب : شريط حياتك زي ما أنا شايفه وعارفه.. صور متلاحقة من الإرادة المسلوبة.. خضوع واستسلام لعشرات السنين.

فهو يصور ضغط الرأسمالية التي حولت العمال إلى ضحية لا يملكون من أمرهم إلا الاستسلام والخضوع، ثم يشخص الدكتور غريب حالة الحاج حسنين أبو المال ممثل الطبقة الرأسمالية الجشعة التي على وشك الانهيار : " حالة تسبق الانهيار وتنتج من انسداد المسالك مسالك الأمل وفي حالة الحاج طبعا انسداد مسالك الاستغلال ".

ويثور الدكتور غريب عندما يعلم برغبة الحاج في الزواج من أخته قمر لأنه هو أيضًا يرفض الاستغلال "إنتو فاكرينها إيه أنت وأخوك زكيبة ولا علبة بولوبيف" ولذلك فهو يتعاطف مع عطوة لأنه ضحية استغلال الطبقة الرأسمالية والدكتور غريب يكره الاستغلال ويقف ضده " أنا مكرهش حاجة في الدنيا قد الاستغلال ".

وهكذا ومع أننا لا نملك إلا الاعتراف بإستاتيكية هذه الشخصية إلا أن الكاتب لم يكن يملك إلا إيجاد شخصية مثل الدكتور غريب قادرة على تحليل الموقف بهدوء وبوعي ولا يزيد دوره عن ذلك.

أما مسرحية **سينما أونطة** فتحفل بالعديد من الشخصيات النمطية لأنها عن حالة إستاتيكية راكدة في تاريخ السينما ولذا فنعمان عاشور يؤكد أن المشكلة في السينما تكمن في القائمين عليها لأنهم في هذه الحقبة لايمتون للفن بصلة على الإطلاق فهم في حقيقة الأمر تعبير عن أزمة وهم أنماط هذه الأزمة ونظرتهم جميعًا للفن واحدة وهي أنه مجرد وسيلة لتحقيق الكسب المادي، أما المجموعة الأخرى من الشخصيات فهؤلاء الضحايا الذين يعملون في خدمة هؤلاء الذين يملكون من أمثال شلضم الريجسير. وبما أن الدائرة مستديرة فهؤلاء البسطاء يستطيعون تسلق السلم والتحول إلى منتجين مثلما فعل شحاته محمد الذي كان يعمل معاونًا في الإستديو ثم أصبح فجأة منتجًا سينمائيًا.

ولعل استخدام تلك الشخصيات النمطية في المسرحية يرجع لما يؤكده نبيل راغب في كتابه "**الدراما الواقعية عند نعمان عاشور**" :

"لكي يجسد لنا مدى الركود الذي تعانيه السينما العربية والحلقات المفرغة التي تدور داخلها فالقصص مكررة والأغاني معادة والمواقف تقليدية.. إلخ كل شيء كما هو طالما أن الجمهور قد تعود عليه وأصبح الإيراد مضمونًا إلى حد كبير" (٣) .

ولهذا فنعمان عاشور قد اكتفى بتقديم شخصية واحدة كنمط لكل قطاع، ورسم كل شخصية داخل كادر معين لا تتعداه أو تخرج عنه أو تتطور عبر سير الأحداث. فلدينا سمير فخري أو سمير بيه صاحب شركة أفلام القمر الفضي والذي يملك أيضًا العديد من التاكسيات ولا يمت

لصناعة السينما بأي حال من الأحوال ولكنه يمتهنها من أجل الحصول على المال، وهو لا يعرف معنى الشرف أو الأخلاق فيقدم للسينما أفلاما تافهة لا تهتم إلا بالقصص المكررة والإثارة ولذلك فهو لا يتورع عن الدخول إلى مجال الإخراج أيضًا إذا اقتضى الأمر، وكل ما يهمه هو إقبال الجمهور على شباك التذاكر حتى ولو كان ذلك مقابل فن رخيص مبتذل.

إبراهيم : ما هو بس لو كان كل واحد في البلد دي يعرف صنعته ؟ الجزار جزار والحداد حداد ما يخليه يا أخي في السيما وكفاية عليه السيما.. إيه اللي قال له يجري تاكسيات ؟ بيحلق على الجمهور في الشارع كمان ؟

وتمتد عدوى التجارة في الوسط الفني إلى نقاد السينما أيضًا فأصبح الناقد يمدح ويهجو بناء على التمويل وهو ما جسده نمط الناقد الفني ألف مليم أو السيد مخيمر الذي يورد الوجوه الجديدة والقصص الجديدة أيضًا، وهكذا لا نجد تقييمًا موضوعيًا أو نقدًا هادفًا، حتى نظرته للفن نظرة تجارية بحتة.

وفي الواقع فإن هذا أخطر ما في العملية الفنية لأنه إذا كان من حق هؤلاء القائمين على صناعة السينما الابتذال أو الخطأ فإن المسئولية الكبرى تقع على ضمير الناقد الفني لسان حال الجمهور، وصوت الوعي الخارجي الذي يجب أن يؤيد الفن الراقي ويهاجم ويشجب الفن الهابط حتى لا يساعد على انحدار المستوى الفني.

السيد : الصناعة التانية قلتيها بلسانك هي كده الحقيقة، السينما صناعة قبل ما تكون فن وعلى ذلك يجب تشجيعها. يجب تشجيعها كصناعة أولاً وكحرفة ثانيًا وكفن ثالثًا.

حتى نوعية القصص التي يكتبها قصص مستهلكة مبتذلة ومكررة لا يأتي فيها بجديد: "البت الساهية السهتانة اللي تقتل أمها علشان تاخد منهـا جوزها " بل إنه لا يتورع عن قلب الحقائق والتحايل على دور الناقد الذي يجب أن يكون مرآة عاكسة لأحوال السينما يرى فيها القائمون على العمل الفني مميزاته وعيوبه.

وإلى جانب هؤلاء الكبار تجد الصغار أمثـال شلـضم الريجـسير والشافعي الصراف الذين لا حول لهم ولا قوة، وحياتهم غير آمنة في ظل هذه الظروف المتأرجحة للسينما.

شلضم : (يقف) العالم كله ما عادلوش ضمان كل لقمتك النهـارده ودور على التانية بكره المستقبل بيد الله يا أم زكي.

فهؤلاء البسطاء يعيشون على الفتات المتساقطة من مائدة الرأسماليين دون أي تأمين لحياتهم أو حتى ضمان حقوقهم. وليس أدل على ذلك مـن شلضم الذي قرر الاستقالة من العمل في مكتب سمير فخري ويحـاول أن يحصل على آخر مرتب له بعد أن تنازل عن المكافأة التي يستحقها نظير عمله في المكتب مدة خمس سنوات بعد أن رفض سمير فخري منحه إياها إلا أن سمير فخري الذي يتعامل هو وأمثاله بمنطق الغابة التي يأكل فيها القوى الضعيف يماطله أيضًا في دفع مرتبه.

شافعي : كأنك قطعـت الأمـل في المكافأة يـا شلـضم ؟ خـلاص ولا تطالب بيها.

شلضم : لايمني علي الفلوس يا عم الشافعي إديني ماهية الشهر اللي لـي عندك وأتنازل عن كل حاجة.. أنا كنت جاي لك إمبارح بالليـل زي دلوقت.

شافعي : ما أنا قايل لك إمبارح بالليل ما كانش فيه في الخزنة فلوس.. أنت محتاج لهم قوي ؟

شلضم : الحقيقة كنت محتاج لهم إمبارح.. أكثر من النهارده.. دفعت اشتراك التليفون الصبح.. كانوا حيقطعوه.. لولا الأستاذ راجي الله يستره ويعمر بيته.

شافعي : ابن حلال الجدع ده.

شلضم : إنسان. باع التلاجه بتاعته واداني فلوسها.. يبيع عفشه (يشير إلى الغرفة.. غرفة سمير فخري) والحيوانات دي بتشتري عمارات وتركب كاديلاك.

ومع ذلك فشخصيات شلضم والشافعي العمال البسطاء يمثلون هؤلاء الذين يعلمون كل خبايا صناعة السينما وأسرارها.

ونجد في مسرحيات برنارد شو شخصيات نمطية مماثلة لشخصيات نعمان عاشور النمطية، فمثلا يمثل مارشبانكس في مسرحية كانديدا نمط الشاعر المثالي والذي نشعر فيه أن شو قد استحضره كي يسخر من الشعراء الرومانسيين وخاصة شيلي، فوجود مارشبانكس إلى جانب موريل يمثل التضاد بين الخيالية والعملية وهو ما يشير إليه علي الراعي في كتابه **مسرح برنارد شو** بقوله :

"ماذا يريد شو أن يقدم لنا في "كانديدا". إنه يريد أن يصور الصراع بين الشاعر مارشبانكس والقس موريل، بين "خيالية" الأول الغامضة المحدودة الرؤية العابثة بل والمضحكة أحيانًا، "عملية" الثاني الواضحة الشجاعة الواقعية العاقلة الكريمة القوية البنية القصيرة النظر، تلك العملية التي تتمثل في المسيحية التي يؤمن بها موريل. لقد وجد شو في

هذين الضدين الصراع الدرامي فجعله الصراع الرئيس وراء مناقشات موريل – مارشبانكس [٤] .

وهكذا يقدم لنا شو في هذه المسرحية الشاعر مارشبانكس المهزوز الذي يعيش في دنيا خاصة به والذي من الممكن مقارنته كما يقول نبيل راغب في كتاب **الاشتراكية والحب عند برنارد شو** – بالشاعر شيلي :

" يقدم شو شخصية الشاعر الصغير يوجين مارشبانكس الذي يحمل الكثير من ملامح شاعر الرومانسية الكبير شيلي بكل ما فيها من سمو ونقاء وانطلاق وتطلعات نحو المجهول، ولا نغالي إذا قلنا إن روح الرومانسية وعصارتها قد تجسدت في شخصية مارشبانكس هذا"[٥].

ففي وصفه مارشبانكس يقول: "إنه شاب غريب خجول في الثامنة عشرة من عمره نحيف يحمل مظاهر أنثوية وله صوت لطيف طفولي.. تعبيراته مهتزة". إنه نمط الرومانسي الذي يعيش في أحلام وأوهام، ولا يستطيع الاحتكاك بالعالم الخارجي، ولذلك فشو يسخر منه خاصة عندما يقابل والد كانديدا في بداية المسرحية ويرتعد منه ويؤكد له "إنني أرتجف من التعامل مع الأغراب" وكذلك يجعله مصدرًا للكوميديا خاصة عندما يجعل من إحدى لوازمه التلعثم في الكلام، فعندما تدعوه كانديدا للغداء معهم يرد : "أشكرك جدًا لكن – لكن" فينفعل موريل ساخرًا منه "لكن – لكن – لكن – إذا كنت ترغب في البقاء ابق وإذا كنت تشعر بالخجل اذهب".

ولأن النمط عند شو له دور في المسرحية فمارشبانكس نمط موجود ليس فقط للمقارنة بينه وبين شخصية موريل – كما ذكرنا من قبل طبقًا لرأي على الراعي – وليس فقط من أجل السخرية من هؤلاء الرومانسيين، ولكن أيضًا لتفجير الموقف في بيت موريل وتوضيح شكل

العلاقة التي تربط بين كانديدا وزوجها موريل، واختلاف ذلك الحب الذي يكنه مارشبانكس لكانديدا، الحب الرومانسي الساذج، وذلك عندما يعترف لموريل أنه يحب زوجته وعندما يثور عليه موريل منتهمًا إياه بالسذاجة وعدم النضج نجده يرتعد ويصرخ قائلاً : " توقف يا موريل، إذا ضربتني فسوف أقتل نفسي إنني لن أتحمل ذلك (في شبه هيستريا) دعني أرحل الآن " ثم يقرر مارشبانكس أن يجعل كانديدا تفاضل بينه وبين زوجها لتختار أيهما تعيش معه، ويتقدمان ليقدم لها موريل مركزه الاجتماعي وسلطته وحياته أما هو فيعرض عليها " ضعفي ووحدتي واحتياج قلبي " فتصدمه كانديدا بالواقع المر ألا وهو صغر سنه بالنسبة لها.. ولم يشفع له عندها دهشته من أنها " تقشر الثوم بيديها " أو حينما يؤكد لها أنه يرغب في ترديد اسمها ألف مرة في اليوم وكل مرة يرددها يشعر أن " مجرد ذكر اسمها صلاة يؤديها " ذلك لأن شو يسخر من تلك الأفكار الرومانسية النمطية التي كانت شائعة في العصر الفيكتوري عن الأحلام الوردية والخيالات الرومانسية التي تدور حول إخلاص الحبيب وتفانيه في إسعاد حبيبته حتى لو ضحى بحياته من أجلها.

وهكذا يسخر شو من ذلك الشاعر الرومانسي الذي لا وجود له في أدبه الواقعي خاصة عندما يبرز وجهة نظره في الحب وكيف أنه أصبح المأساة التي أصابت قلب العالم في الصميم وكيف أن الهروب منه هو جرى وراءه في الوقت نفسه لأن الإنسان لا يستطيع العيش بدون حب، وأن على الإنسان أن يرتقي بعواطفه حيث يختار الفتاة التي تجسد كل عواطفه السليمة وتساعده على تجنب حيوانيته. ولذلك نجد مارشبانكس في النهاية لا يسأم ترديد أفكاره الخيالية خاصة وأنه يشعر أنه لا يصلح للسعادة الزوجية وأن نصيبه في الحياة ينبغي أن يكون دومًا نصيب الشاعر الذي يسهر الليل وحيدًا بلا رفيق.

أما موريل نموذج الزوج التقليدي الذي يكد ويكدح ويعتبر أن كل مهمته في الحياة هو تحقيق الأمان الاقتصادي لزوجته وأولاده ويعتبر نفسه حاميها ولا يشعر أبدًا أنه في حاجة إلى زوجته، ربما يرجع ذلك إلى نجاحه كواعظ وداعية ولذلك فهو دائمًا مشغول عنها بعمله ومهامه خارج المنزل. وحتى داخل المنزل نجده يعمل بجد واجتهاد نظرًا لانشغاله بأعماله.. ولذا فهو لا يدرك حقيقة دور كانديدا في حياته ولا يكتشف هذه الحقيقة إلا عندما يفاجأ بمارشبانكس يخبره بأنه يحب زوجته، وأنه لا يستحقها لأنه قاسي عليها ولا يستطيع تقدير تلك الدرة التي يمتلكها في منزله. فموريل هو النمط النقيض لشخصية مارشبانكس بواقعيته وثباته ونضجه، فهو يعلم أن الحب الذي ربط بينه وبين قلب زوجته حب من نوع آخر.. حب رومانسي وهو ما تدركه زوجته كانديدا التي تؤمن بأن كل الرجال أطفال وأن المرأة الذكية السعيدة هي من تلعب في حياتهم دور الأم ولذلك عندما تقرر أن تعطي نفسها لمن يحتاجها أكثر نجدها تختار موريل لأنه هو الذي يحتاج حمايتها وعطفها وحنانها وليست هي المحتاجة إليه.. فهي لم تتأثر بتلك الألفاظ الرنانة التي يصفها بها مارشبانكس.

أما موريل الواقعي فيتقدم إليها باستعراض قوته وحمايته لها وإخلاصه وتفانيه وعمله على كسب المزيد من المال من أجلها، ويؤكد لها أنه لا يحتاجها فقط كزوجة بل كأم وأخت وحبيبة. إذا فهذا هو الفارق بين هذين النمطين : الرومانسي والواقعي والذي من خلال التضاد بينهما استطاع شو أن يسخر من مارشبانكس برومانسيته النمطية ويؤكد على أهمية وجود تلك الشخصية الواقعية في المجتمع مثل موريل الزوج التقليدي. لكن شو يلتزم المنظور الواقعي ولا ينحاز بصفة شخصية إلى أحد النمطين.

في مسرحية **الإنسان والسلاح** نجد نموذجًا للخادم القانع بمركزه الاجتماعي المتواضع مستسلما لطبقته التي نشأ فيها، ولا يكن أي احترام لنفسه، ولا يتحرك إلا في حدود وظيفته كخادم. وهنا يأتي شو بهذه الشخصية أو النمط ليقارنه بشخصية لوكا الخادمة المتطلعة المعتزة بنفسها والتي لا ترضى بوضعها كخادمة ولذلك فهي تختقر نيقولا الخادم لأنه ينحاز إلى صف سيدته رينا ضدها وعندما يظهر لها نيقولا بقشيشًا عبارة عن ثلاثين قرشًا أخذه من سيرجيوس ويعرض عليها عشرة قروش منها لقضاء وقت طيب معها: "عشرون قرشًا سوف تذهب لمدخراتنا أما العشرة القروش الباقية فسوف أعطيها إياك إذا عاملتني كإنسان حيث إنني سئمت كوني خادمًا".

ومع أنه قد سئم وضعه إلا أنه لم يحاول قط التمرد عليه فهو يألفه ولا يتبرأ منه مادامًا يجلب له الأموال.. ولكن هذا الموقف يبرز التناقض بينه وبين شخصية لوكا التي ترفض عرضه في خشونة وجفاء "نعم بع رجولتك وكرامتك من أجل ثلاثين قرشًا واشترِ جسدي بعشرة قروش. احتفظ بمالك أيها الرجل".

وهكذا يظهر شو عن طريق استخدامه مثل هذا النمط... الخادم القانع بمركزه بالتضاد مع شخصية لوكا الخادمة الطموح المستهينة بالفروق الطبقية الموجودة في المجتمع والتضاد بين من يقنعون بها وبين هؤلاء الذين يتمردون عليها. وهنا يتشابه مع نعمان عاشور بأبطاله فكري ومنير الخادمين في مسرحية **الناس اللي تحت** اللذين يتمردان على حياة الخدمة ويقرران العمل للحصول على حياة كريمة مناسبة.

أما في مسرحية **مهنة مسز وارين** فيجسد كروفتس العجوز شريك مسز وارين في تجارة البغاء نمط الرأسمالي المتعفن الذي لا يقدر إلا قيمة

المال، ولذلك ساهم في أعمال البغاء بأربعين ألف جنيه كان يحصل هو منها على ربح سنوي قدره ٣٥%. وكما تعود كروفتس أن حياة الناس رخيصة بالنسبة له وأنه يستطيع أن يشتري من يريد بأمواله لذلك فهو يطلب من فيفي ابنة مسز وارين الزواج على الرغم من صغر سنها فترفض فيفي متهمة إياه بالسفالة وأن أمواله ملوثة فإنه يفضح سر أمها لها ويخبرها بحقيقة بيوت الدعارة التي تديرها أمها بل ويخبرها أن فرانك الذي تحبه وكانت تنوي الزواج منه هو أخوها حيث إنها ابنة القس جاردنر والد فرانك نتيجة علاقة قديمة بين أمها والقس، وحتى عندما تستنكر فيفي أمواله الملوثة وتجارته القذرة فإنه لا يتورع عن التفاخر بما تعيبه هي عليه فيرد عليها بسخرية :

كروفتس : قولي ما تشائين يا آنسة فإنك تسلين نفسك ولا تؤذينني ولماذا لا أستغل أموالي بهذه الطريقة ؟ فأنا أحصل على الفائدة من أموالي كما يفعل غيري وأرجو ألا تعتقدي أني ألوث يدي بالعمل الذي تستغل فيه أموالي، وأظن أنك لن ترفضي التعرف إلى ابن عمي الدوق بلجرافيا الذي يجمع الإيجارات من ممتلكاته التي تستعمل في أغراض غير مألوفة، ولن تقاطعي أسقف كانتربري لأن الخمارين وغيرهم من الخطأة يسكنون في عقاراته ويؤدون له الإيجارات عنها.

وهكذا نجد صورة للرأسمالي الذي يعكس الجو الذي يؤدي إلى وجود مثل هذه الأمراض الاجتماعية مثل البغاء واستغلال الناس نتيجة الفقر ورأسمالية هؤلاء الأفراد الذين يجمعون أموالهم على حساب حياة هؤلاء البؤساء الذين يضطرون لبيع أجسادهم حتى يتمكنوا من الحصول على قوت يومهم دون الإحساس بأية مشاعر من الخجل أو العار :

كروفتس : بعد هذا كله أظن أن لي الحق في أن أرضي عن نفسي وأن أقول أنك تحسنين بي الظن الآن أكثر من قبل.

بالإضافة إلى ذلك فإن كروفتس يأتي دوره لكي يكشف حقيقة مسز وارين أمام إبنتها بعد أن كانت فيفي تعتقد أن أمها كانت ضحية فقط لظروف الفقر التي حاصرتها في بداية حياتها إلا أن كروفتس – كما سبق وأوضح لها أن فرانك أخوها – يؤكد لها مرة أخرى أن أمها تحولت من مجرد ضحية إلى تاجره تتاجر في البغاء، وتمتلك الكثير من الفنادق للاتجار في البغاء وهي الحقيقة التي لا تستطيع فيفي مقاومتها أو الصمود أمامها فتهرب على الفور بعيدًا عن أمها وأموالها الملوثة فلم تعد تتعاطف معها على الإطلاق.

فهو نمط مجسد للمجتمع الرأسمالي بكل أمراضه ونتائجه، ولذلك فشو يركز عليه لهجائه وليؤكد على مساوئ هذا النظام الرأسمالي الذي يكون من إحدى نتائجه الفقر الذي هو أصل لجميع الرذائل في الدنيا كالجهل والمرض والبغاء، وفي الوقت نفسه فإن شو يوجه صفعة إلى المجتمع من خلاله.. ذلك المجتمع الذي يتيح الفرصة لوجود مثل هؤلاء الطفيليين الذين يمتصون دماء الشعب.

في مسرحية **بيوت الأرامل** يمثل سارتوريوس والد بلانش نموذج الرجل المستغل الذي يعبد المال الذي جمعه عن طريق الرهونات والاستغلال البشع في ممتلكاته التي يؤجرها لفقراء لندن، فهو يمتلك معظم البيوت البائسة التي يسكنها الفقراء وتدر عليها ربحًا كبيرًا ودخلاً ثابتًا استطاع به أن يتيح فرص التعليم والثقافة الراقية لابنته بلانش، وهكذا يرينا شو نمطا لهؤلاء الأغنياء الذين يعيشون على حساب هؤلاء البؤساء حتى إنه رفض إصلاح أو ترميم المنازل التي يسكنها هؤلاء الفقراء

لطمعه في جمع أكبر قدر من المال دون إنفاق أي جزء منه حتى أنه يسكن بجوار المقابر "لقد اخترت منزلي قريبًا من المقابر لأن الإيجار منخفض في هذه الناحية".

ولذلك فهو يثور على وكيل أعماله لأنه أنفق مبلغ جنيه وربع ترميمات لإصلاح السلم في إحدى المنازل التي يؤجرها :

سارتوريوس : جنيه وربع ترميمات في رقم ١٣ ما معنى ذلك ؟

ليكشيز : السلم يا سيدي لم يكن به في الطابق الثالث كله غير ثلاث درجات فقط زيادة على أن الحاجز متآكل فرأيت عمل بضع درجات لتلافي الخطر.

سارتوريوس: السلم. إنه خشب وسوف يحرقونه للتدفئة لقد أنفقت ما يزيد على جنيه وربع لتدفئتهم.

وهكذا نرى أن سارتوريوس لا ينظر لهؤلاء الناس على أنهم بشر يجب توفير الحياة الإنسانية لهم بل على أنهم وسيلة لجمع المال عن طريق ابتزازهم بعد ما يرفض إصلاح "سلم تسبب الخلل الذي فيه في إصابة ثلاث نساء" مع أن المنازل التي يمتلكها منازل لا تصلح للآدميين لولا شدة الحاجة والفقر. وهنا يبرز شو قسوة هذه الرأسمالية التي تستغل فقر الناس ولا تنظر بعين الرحمة أو الشفقة أبدًا لهؤلاء بحجة أنهم "لا يعرفون كيف يعيشون في مساكن مناسبة ... سيحطمونها في أسبوع".

ولذلك فهو يسعى لتزويج ابنته من ترنش الذي يحصل على ثروته نظير الرهونات التي يحصل عليها ليضمن النجاح والاستمرار لأعماله المشبوهة لمضاعفة الاستغلال والجشع خاصة بعد أن يندمجا معًا في النهاية – هو وترنش – لرسم خطة الحصول على معونة وتعويض من

البلدية عندما قررت شق طريق في هذه الأحياء الفقيرة. وهكذا يقدم لنا شو من خلال شخصية سارتوريوس نمطًا لهؤلاء الرأسماليين الذين يود أن يفضح من خلالهم النظام الاقتصادي الذي يقوم على جمع المال والتفوق بالثراء وما يجلبه كل ذلك من رذائل وجرائم.

وهو ما يشير إليه في مقدمة المسرحية :

" كنت أحب أن أؤلف مسرحية جميلة مثل " الليلة الثانية عشرة " لشكسبير أو مسرحية رائعة تتمثل فيها المأساة ولكني أصرح بأني عاجز عن ذلك. وذلك لأن نظامنا الاجتماعي التجاري هو مدرسة سيئة لتعليم الفنون ولا يمكنه – أي هذا النظام – مع ما فيه من اللصوصية وسفك الدماء والبغاء أن يحرك في نفوسنا النزعات السامية في الحسرة والرغبة إذ هو نظام قبيح يعلم كما هو عقيم سافل يحفل بالأخطاء ويعبث على السخرية مع زعمه على الدوام أنه يدعو إلى سعة العقل والإنسانية والإقدام مع أن هذه الصفات أبعد ما تكون عنه".

وهكذا استطاع كلٌ من شو ونعمان عاشور أن يقدما لنا وظيفة درامية للشخصية النمطية التي تبلور الأفكار البالية بكل تفاهتها وسطحيتها بحيث أصبحت جزءًا أساسيًا من أعمالهما المسرحية سواء على مستوى المضمون الفكري أو الشكل الفني.

***

هوامش الفصل الرابع

1. نبيل راغب : الدراما الواقعية عند نعمان عاشور : القاهرة – الهيئة العامة للكتاب – ١٩٨٢ ، ص ١٦٦ .
2. خيري شلبي : في المسرح المصري المعاصر : القاهرة – دار المعارف – ١٩٨٢ ، ص ٢٠ .
3. مرجع سبق ذكره : نبيل راغب ، ص ١٧٢ .
4. على الراعي : مسرح برنارد شو : القاهرة – المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر – ١٩٥٥ ، ص ٣٢٣ .
5. نبيل راغب : الاشتراكية والحب عند برنارد شو : القاهرة – الهيئة العامة للكتاب – ١٩٨٠ ، ص ٢٣٦ .

***

الفصل الخامس

مفهـــوم البطـولـــة

سعى نعمان عاشور وبرنارد شو إلى تقديم أبطال مختلفين في مسرحهما، ليسوا أبطالاً بالمفهوم التقليدي للبطولة بل هم أداة توصيل أو تجسيد لفكرة، فلا تجد مثلاً شبيهًا لهاملت في مسرحية **هاملت** للكاتب الإنجليزي شكسبير أو بلانش في مسرحية **عربة اسمها الرغبة** للمسرحي الأمريكي تينسي وليامز، بل هو مسرح الفكرة.. الفكرة التي هي محور الأحداث والتي تجسدها شخصيات تنادي بها وتؤمن بها أو تجسدها وتعبر عن وجهة نظر الكاتب.

فقد حدد نعمان عاشور في مقدمة مسرحيته **سر الكون** التي كتبها عام ١٩٧٠ منهجه الدرامي، فأكد أنه مهنج موضوعي يقوم على الواقعية لأنه رأى " أن الفن.. أي الفن يسعى إلى معرفة معنى الحياة بغية اكتشاف الحقيقة الموضوعية ".

أما مواصفات المسرح – أي مسرح نعمان عاشور – فقد حددها أيضًا في هذه المقدمة:

" مواصفات المسرح الذي أكتبه.. فوق طابعه الاجتماعي الخاص.. والذي يجنح بي إلى الواقعية اللاحقة.. إنني أقيم دعائمه على عنصرين رئيسين : أولهما الارتباط الموضوعي الدائب التطور الاجتماعي لحياة البيئة المحلية.. وثانيهما : رسم الشخصيات المستمدة من البيئة في تلاحمها مع التطور الحادث ".

في مسرحية **الناس اللي تحت** لدينا عزت البطل الرسام في حوالي الثانية والثلاثين من عمره وهو الشاب الذي يؤمن بالثورة ومبادئها، وهو شخصية محورية تظهر بوضوح بين كل الشخصيات الأخرى فهو الوحيد

صاحب وجهة النظـر الصريحة والواضحة في الحياة. يعـرف طريقـه جيدًا ويسعى إلى تحقيـق هدفه وهو إعلاء قيمـة الفـن وتغليبـه علـى المصالح المادية، خاصة وأنه يعيش في هذا البدروم الذي يحيا فيه فلـول الماضي من أمثال عبـد الرحيم الكمساري صاحب النظرة الضيقة للحياة ورجائي بك سليل الطبقة الأرستقراطية وعبـد الخالق ابن أخت بهيجـة هانم الانتهازي الذي تم طرده في التطهير ولطفية بنت عبد الرحيم والتي لا تزال لا تملك الرؤية الصحيحة للحيـاة وفكـري ومنيـرة الخـادمين وصاحبة العقار بهيجة هانم الرأسمالية.. فيظهر عزت كقائد مستنير لهـذه الجوقة، يدرك أهميته كفرد في المجتمع وكفنان لـه أهميتـه ودوره فـي التنمية القادمة بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ والاتجاه إلى بناء مجتمع جديـد متطور. ولهذا نجده يرفض التقيد بوظيفة المعلم في المدرسة لأنهـا تقيـد حريته كفنان ولا تتيح الفرصة لمواهبه للانطلاق على الرغم من ضـيق ذات يده لأنه يؤمن :

"صعب أن الواحد يعيش أسبوع بحاله من غير ولا مليم لكن كمـان اللي أصعب من كده أن الواحد يبيع أفكاره وآماله ورأيه في الحياة علشان الجنيه اللي حيعيش به أسبوع". ولذلك فهو يرفض العمل في وظيفة ثابتـة تـدر عليه دخلاً شهريًا حتى لو من أجل الزواج من لطفية التـي يحبهـا والتي يشترط أبوهـا أن يحصل عزت على وظيفة ثابتـة حتـى يقبـل تزويجه من ابنته.

وفي معظم أجزاء المسرحية – إن لم يكن كلها – تشعر أن عـزت هو لسان حال نعمان عاشور خاصة وأنه ينادي بأفكاره التي طالما أعلنها، فعزت دائمًا يؤكد أنه لم يفكر في نفسه أبدًا بل في كل من حوله لأنه يشعر أنه جزء من الكل ويعي دوره في المجتمع ويظهر ذلك بوضـوح عنـدما

ذهب إلى السويس كي يشارك في معارك الفدائيين في القناة بريشته، ورغم إصابته برصاصتين لكنه مع ذلك لا يتراجع عن إيمانه بدوره لأنه يؤمن بأن " وظيفة الرسم التعبير بالرسم عن الحياة الشؤم اللي إحنا عشناها في مصر القديمة والحياة الصحيحة النضيفة اللي نحب كلنا نعيشها النهارده وبعد النهارده في مصر لما تبقى جديدة ".

وهكذا يستمر عزت ثابتًا على مبدئه، ويحلم عزت بدخوله مسابقة الرسم ليس من أجل الكسب المادي بل من أجل إعلاء شأن الاتجاه الفني الذي يؤمن به، وعندما يرسم لوحة يدخل بها المسابقة فإنه يختار مشهدا انفعل به وهو مشهد طفلين فقيرين يقفان أمام محل يوجد به عروستان في الفاترينة بنت وولد " بيهزوا رأسهم ويضحكوا للناس " فأخذ الولدين وأوقفهما أمام الفاترينه ورسمهما " البني آدمين المقطعين المبهدلين بيضحكوا للخشب اللي لابس هدوم".

وهنا نرى أن انفعالات عزت بالصور التي يصورها في فنه بها لمسة غير عادية لمسة درامية تجسد التقابل بين هؤلاء الأطفال المُعدمين وتلك العرائس الخشبية التي ترتدي الملابس، وفي الوقت نفسه فإنها تشير إلى توجهاته الأشتراكية حيث يتأثر بمن حوله من ظروف وأشخاص، ويتعاطف معهم حتى لطفية على الرغم من محاولتها الابتعاد عنه بعد أن أغراها عبد الخالق بالعمل معه في مكتب المحاسبة الذي يملكه إلا أنها لا تستطيع الاستمرار في الحياة مع هؤلاء الذين تعمل معهم لأنهم تافهون سطحيون ولا يملكون الوعي والفهم الذي يملكه عزت فتعود مرة أخرى إلى عزت.

وعزت لا يخجل أبدًا من ابن الطبقة المُعدمة التي أتت الثورة لتنصفها وترفع من قدرها " أبويا حسن محمد الهجان، أبويا كان فراش في

جمرك اسكندرية دلوقت بيشتغل في محل فراشة عنده تسعة أولاد أنا السابع". ومع ذلك يرفض التسلق للوصول إلى أعلى بطريقة لا يرضاها أو أن يرسم مجرد امرأة عارية، لأنه يؤمن بحتمية التطور وبأن المستقبل حتمًا سيكون له ولأمثاله من هؤلاء الذين يؤمنون بقضية بلدهم وبقضيتهم لأنهم "جيل شال على اكتافه حمل كبير ". ويمتلك عزت رؤية فلسفية عميقة للأمور حيث يستطيع أن يفهم ما يدور حوله من أحداث وشخصيات ويستطيع كفنان واع تحليلها خاصة عندما يحلل شخصية عبد الرحيم الكمساري في نظرته المحدودة التي يسعى فيها لتزويج ابنته من بعد الخالق على الرغم من سوء سلوكه وانتهازيته لثرائه، وذلك لأنه يسعى لحماية ابنته من وطأة الفقر الذي عاناه طوال حياته. ولذلك فهو ينصح لطفية بالبقاء مع الناس اللي تحت لأن المستقبل لهم : "خليكي معايا يا لطفية، خليكي مع الناس اللي تحت أحسن ما انتيش قد اللي فوق".

ولذلك فهو يؤيد هروب منيرة وفكري الخادمين من تحت وطأة تسلط بهيجة هانم لأنهما تمردا على وضعهما الاجتماعي كخادمين ولم يستسلما للاضطهاد الذي عانياه منه، بل أنه يمتدح فيهما جرأتهما على التمرد حيث إنه يرى أنه "ما فيش أخطر من جبن المتعلمين".

وهكذا يصر عزت ولطفية في النهاية على تحويل الحلم الذي طالما حلماه إلى واقع وهو الهروب إلى الدنيا الجديدة أو مصر الجديدة كما يطلقان عليها، تلك الدنيا التي ستحويهما هو ولطفية وأمثالهما المؤمنين بأهمية وجودهم في تغيير الحاضر والمستقبل لكي يتخلصا من سيطرة الماضي المتمثل في بهيجة هانم وعبد الرحيم ورجائي.

ولهذا يستحق عزت أن يكون بطل المسرحية لأنه يجسد حلم المثقفين وطبقتهم التي بدأت تعي الظروف التي تحيط بهم في المجتمع وتتفاعل

معها فهو بطل إيجابي يسعى لتغيير المجتمع، لا يتقوقع على نفسه بل يدرك ويفهم أهمية دور الفن الذي هو لسان حال المجتمع ويسعى لتغييره، ليصبح أداه معبرة عن مشاكل وأحلام هذا الشعب وليس مجرد وسيلة للمتعة والتسلية، وهو ما يتفق مع رؤية نعمان عاشور لهذه المرحلة التي أشار إليها في كتابه **المسرح حياتي**، وهي المرحلة التي كتب فيها هذه المسرحية :

" تركزت في محاولة تبين الخطوط الثورية الحقيقية التي تدفع إلى التفكير في مستقبلها ونشدانها لحياة جديدة أفضل كأساس لتطلعاتها المستقبلية " (١) .

أما حسن في مسرحية **الناس اللي فوق** ابن الطبقة المنعزلة في **الناس اللي تحت** أو في عهد ما قبل الثورة الذي نجح – نتيجة التغيرات التي حدثت في أعقاب الثورة – في الصعود إلى أعلى الدرج الاجتماعي، وهو شاب مهندس على درجة عالية من الوعي، استطاع أن يقف ضد خالته رقيقة هانم التي تحاول فرض سيطرتها – أي سيطرة عهدها البائد – على مجريات الأمور لأنه قد وعى أن الزمن قد أصبح لهؤلاء الذين قامت الثورة من أجلهم ولم يعد هؤلاء سليلي العهود السابقة.

فحسن شخصية متمردة على الظلم، ولذلك لا يقبل استعباد خالته رقيقة التي لا تزال تعاملهم وكأنهم خدامها، فهو يحتقرها ولا يكن لها أية عاطفة أو يقيم لها أي اعتبار، ولذلك يصر على ألا تستمر أخته جمالات في الحياة عند خالتها رقيقة التي تعاملها وكأنها سكرتيرة، إنه يرفض ذلك في إباء وشمم، ويصر على عودة أخته إلى بيتها " أسيب أختي تشتغل عندها خدامة هي والباشا بتاعها ؟ ".

وعلى الرغم من أن الشخصيات التي لها النصيب الأكبر في أحداث المسرحية هما عبد المقتدر ورقيقة إلا أن لحسن تأثيرًا ووجودًا قويًا في الأحداث، فهو يرفض الانصياع لأوامر خالته التي تحاول تزويجه من إحدى فتيات العائلات الراقية لأنه يعلم تمامًا أنها محاولة منها لفرض سيطرتها عليه وعلى حياتهم وإيجاد مكان لها في الحياة العامة : " خالتي رقيقة اللي سيطرت هي وجوزها على ماضينا ولسه عايزة تفرض نفسها على مستقبلنا ". فحسن يملك وجهة نظر واعية ناقدة نستطيع أن نشعر من خلالها أن نعمان عاشور قد جعله صوت الوعي في المسرحية بلغته الراقية وفهمه مجريات الأحداث واستيعابه التطورات التي حدثت في المجتمع بعد الثورة، ومع ذلك لا نستطيع أن نقول إن أسلوب الحديث لا يتناسب مع شخصية حسن لسببين: أولهما أنه مهندس جامعي مثقف والآخر أنه ابن هذه المرحلة الزمنية التي شهدت التطور والتغير، فأبوه كان من عائلة بسيطة ولذا عاش حياة بسيطة إلى أن قامت الثورة وأنصفت هؤلاء البسطاء، والتجربة خير معلم. وحسن لا يؤمن بالتدرج الطبقي لأنه لم يعد هناك وجود للفروق الطبقية في المجتمع الجديد فيتزوج تيتي ابنة خليل بك أخي عبد المقتدر باشا، ويبارك زواج أخته جمالات من أنور ابن وصيفة الباشا.

في مسرحية **سيما أونطة** بطل المسرحية هو مخرج سينمائي متفتح يعي أهمية الفن في المجتمع وكونه رسالة لها أهميتها الثقافية والاجتماعية. إنه راجي حمود مخرج مختلف عن هؤلاء الموجودين في الحقل السينمائي الذين ينظرون للعمل السينمائي على أنه تجارة أو مجال لاستثمار الأموال بغض النظر عن أهمية الفن وأهدافه في المجتمع خاصة بعد قيام الحرب العالمية الثانية وتحول السينما إلى بضاعة رائجة مثل تجار السوق السوداء

التي انتشرت أثناء الحرب. وهكذا يقف راجي ممثل المستقبل والذي يؤمن بأهمية الفن ودوره في محاربة الرأسمالية التي تحاول أن تحول الفن إلى وسيلة غايتها الكسب المادي فتنزل بالفن إلى أسواق التجارة وتحوله إلى سلعة تباع وتشترى.. وليس أدل على ذلك من وجود شخصية مثل شخصية المنتج السينمائي سمير فخري الذي يجمع بين العمل كمنتج سينمائي ومشروعات أخرى مثل التاكسيات التي يمتلكها.. هذا إلى جانب الناقد الفني السيد مخيمر والذي تحول أيضًا إلى تاجر سينمائي يعمل كمورد للوجوه الجديدة والقصص التافهة. في مثل هذه الظروف والخلفية المحبطة يظهر راجي حمود المخرج المثقف المضطهد والذي عاد لتوه من الخارج بعد دراسته فن السينما في فرنسا، ولكنه وجد المناخ في منتهى التخلف الثقافي والحضاري، إنه البطل الذي يسعى للسباحة ضد التيار الرجعي المتخلف رغم رسوخه وعنفه.

ومع اعترافنا بنمطية راجي لأنه تقريبا المتحدث الرسمي باسم المؤلف في المسرحية فإنه الأمل الوحيد في المسرحية والمبشر بسينما جادة متغيرة، حيث يعلن أن حل مشاكل السينما هو التأميم. فراجي يرفض التعاون مع سمير فخري لإخراج أفلام هابطة تنتج من أجل الدفع براقصة إلى الحقل السينمائي لدرجة أن المنتج بعد أن صور ربع الفيلم ببطلة يقرر أن يغير موضوع الفيلم حتى يدفع ببطلة أخرى في الفيلم لمجرد أنها "هي اللي هتصرف على الفيلم". ولذلك نجد راجي يؤمن بأنه لا بد أن يأتي اليوم الذي تعلو فيه قيمة الفن، وينتصر على الأطماع التجارية ولا ييأس من الأمل في مستقبل مشرف على الرغم من توقفه عن العمل منذ أن رجع من الخارج، أي منذ خمس سنوات بل إنه يعتقد أنه "قدامي لسه كمان ثلاثة.. أنا مقدر لنفسي ثمانية حيتغير الجمهور حا يبقى فيه جمهور جديد"،

ذلك لأنه لا يؤمن بتلك المقولة التي تبرر انحدار مستوى السينما بأن ما يحدث هو بناء على رغبة الجمهور لأن المسئول عن تصحيح ذوق الجماهير هو الفنان لرفع درجة وعيهم بقضاياهم ومشكلاتهم وبلورة طموحاتهم وآمالهم، وإذا انساق الجمهور وراء تلك المهاترات والنوعية الرديئة من الفن فإنه حتمًا سيمل ذلك لأنه في النهاية لا يصح إلا الصحيح.

ولهذا فراجي يلتزم الطريق الذي رسمه لنفسه ولا يتنازل عن مبادئه على الرغم من قسوة الحياة واحتياجه إلى المادة، ولذلك لا يتأثر باستهزاء سمير فخري به حينما يقول له ضاحكا: " اتفضل مع السلامة بقى قابلني بعد ثلاث سنين " فيرد عليه راجي بكل صُمود وتأكيد " بتضحك ولا أسد مترو جولدين ماير، بكره حتطرطق ودانك ".

ذلك لأن راجي قرأ ودرس وتعلم لذلك فإنه يؤمن بدور المخرج الدارس الواعي ولا ينساق وراء تيار المادة الجارف، لأن السينما في نظره فن ورسالة قبل أن تكون صناعة وتجارة ولهذا ليؤكد على أهمية السينما في المجتمع :

راجي: (مسترسلاً ومصدقًا شحاتة) عارف المؤلف بيقول إيه (الكتاب في يده) فيلم واحد فيه قصة حب وموضوع جد له تأثير المدرسة سنة بحالها سنة دراسية كاملة !!!

وكما يؤمن نعمان عاشور بأن الحل الوحيد لكل مشاكل السينما المصرية هو التأميم لكي تعمل الدولة على رفع مستوى الوعي عن طريق امتلاك الشعب أدوات الإنتاج، فإن راجي حمود لسان حاله في المسرحية يصرخ قائلاً : "علاجها الوحيد التأميم أنا من رأيي يأمموها".

وهذا ما أشار إليه نبيل راغب في **الدراما الواقعية عند نعمان عاشور** :

" ولذلك يصبح تأميم السينما هو الحل الوحيد لانقاذها من هذا المستوى الذي بلغته وليس تأميم السينما معناه تعريضها للخسارة ولكنه يهدف إلى رفع مستوى الأفلام وتطوير صناعة السينما والأخذ بيد الجمهور لكي يتذوق النضج الفني. وبذلك يستطيع التأميم حل المعادلة التي تجمع بين تحقيق المستوى الفني الرفيع وتحقيق المكسب الاقتصادي الناتج عن رفع درجة الوعي الفني عند الجمهور "(٢).

ومع أن راجي يمثل وجهة نظر المؤلف وأفكاره إلا أننا لا نستطيع أن نشعر أن شخصية نعمان عاشور طاغية على شخصية راجي لأن راجي مخرج درس في الخارج ويعي أهمية دور الفن ولذلك فلن يكون مستغربًا أن يدرك راجي أهمية القطاع العام في حماية الجمهور نظرا لأن السينما من أخطر وسائل الإعلام، كما أن ثقافته ووعيه يؤهلانه للقيام بهذا الدور.

وقد يتهمه البعض بالنمطية كتركيبة ولكننا في الواقع لا نستطيع أن نحمل شخصية راجي أكثر من ذلك، فهو يمثل صوت الوعي في المسرحية في مقابل صوت التغييب الذي ينادي به هؤلاء التجار الرأسماليون ولا يستطيع راجي أن يفعل أكثر مما فعله في المسرحية ثم الانتظار حتى تتدخل الدولة لحماية الفن والفنانين من تلك الأيدي العابثة بهم. لكن سرعان ما عادت الدولة إلى رفع يدها عي مجال الإنتاج السينمائي في العقدين الأخيرين من هذا القرن باعتبار أن السينما صناعة وتجارة خاضعة لآليات السوق. ومن هنا كانت انتكاسة السينما المصرية مرة أخرى.

أما في مسرحية **عطوة أفندي قطاع عام** فيعيد نعمان عاشور صياغة مسرحية **المغماطيس** التي كتبها عام ١٩٥٠ كي يؤكد الدور الذي يلعبه

القطاع العام في المجتمع الاشتراكي وحمايته طبقة العمال من استغلال أصحاب العمل.

وفي هذه المسرحية نجد عطوة أفندي يعمل عند الحاج حسنين أبو المال الرأسمالي الجشع ولكن نظرًا لارتفاع درجة الوعي عند الناس بعد صدور القوانين الاشتراكية وظهور القطاع العام.. فإن عطوة يتمرد على حياة الاستعباد التي يحياها مع الحاج حسنين أبو المال نظرًا لأنه أصبح هناك البديل الذي يحمي هؤلاء العمال من بطش واستغلال الطبقة الرأسمالية.

ولذلك سلح نعمان عاشور بطل مسرحيته بدرجة من الوعي تمكنه من اكتشاف تلك الألاعيب والحيل التي يمارسها الرأسماليون لإخفاء نشاطهم وتجارتهم غير المشروعة مثل المصلى الذي افتتحه حسنين أبو المال في مدخل محل البقالة، وكذلك البخور الذي يملأ به الفنجري السني المحل كل يوم.

عطوة : لا حول ولا قوة إلا بالله مصلى داخل دكانة بقالة ؟ دا ولا الإعلانات الأمريكاني اللي على أحدث طراز. تغطية حلوة قوي يمكن تنقذنا من بطاقات التموين ولا من دفاتر الضرائب.. مين عارف ما هو الحاج سره باتع يعملها وتخيل.

وشخصية عطوه أفندي في هذه المسرحية نراها من جوانب متعددة، فهو يتفاعل مع كل ما يحيط به من أحداث. لذا نجده مثلاً يثور على محاولة الحاج حسنين الزواج من الفتاة قمر التي في عمر ابنته لأنه يعلم أنها صفقة فالحاج حسنين يرغب في شراء تلك الفتاة بالديون التي تثقل كاهل عائلتها وفي الوقت نفسه لإحساسه بأنه يستطيع شراء أي شيء حوله بالفلوس حتى ولو كانت حياة فتاة ليتزوجها، ولذا فهو يسعى لخطبتها

لأخيه محمود لأنه في مثل عمرها ومناسب لها " أنا رحت خطبتها لك من نفسي ومش كتر خيري يا بخت من وفق راسين في الحلال ". فعطوة يحاول حماية من حوله أيضًا من هذا الأخطبوط الذي يريد أن يتحكم في مصائر الناس بأمواله، فعطوة يحاول أن يعرقل إتمام هذه الزيجة التي تعتمد على الاستغلال من طرف الحاج حسنين أبو المال الذي يسعى للزواج من قمر لأن زوجته لم تنجب.

ومن أكثر النقاط تميزًافي شخصية عطوة أفندي أنه شخصية متطورة لم تستسلم لوضعها الراهن، ولم يرض لنفسه أن يكون أحد أفراد قافلة المستغلين منَ هؤلاء الرأسماليين بل تمرد على هذا الوضع ورفضه وترك العمل في محل البقالة وقدم أوراقه للعمل في الجمعية الاستهلاكية ليتحول من العمل في القطاع الخاص للعمل في القطاع العام ليحمي نفسه من تسلط وظلم المتحكمين في أمره. وهكذا نجده شخصية نشيطة تحاول تغيير مسار حياتها على الرغم من كبر سنه – عطوة في الخامسة والخمسين من عمره – بعد أن تمرد على وضعه وأبى أن يستسلم له.

محمود : تروح فين يا رجل ؟

عطوة : قطاع عام.. قطاع عام يا سي محمود.. قطاع عام.

وهكذا ونتيجة الضغوط النفسية والاجتماعية التي عاناها منها عطوة أفندي طوال عمره يثور على أوضاعه هذه فيحدث تغييرًا في شخصيته متأثرًا بسنة التطور والأحداث الخارجية من حوله التي ساعدت على انتشار وسائل المعرفة والوعي والاطلاع على أحداث العالم الخارجي مما فتح أذهان الطبقة الكادحة على المعاناة التي يعيشون تحت وطأتها ويحاولون التمرد عليها.

ولكن ما يعيب شخصية عطوة كبطل درامي هو أننا دائمًا نشعر بتسلط المؤلف عليه ذلك لأنه على الرغم من إيماننا بأن الظروف المحيطة قد تسلح الإنسان بدرجة من الوعي الناضج والإدراك السليم إلا أنه لا يمكن لشخصية مثل عطوة حاصل على شهادة الكفاءة القديمة أن يتكلم بمثل هذه اللغة المثقفة، أي أن التعبير اللغوي عن الشخصية لا يتناسب مع إمكانيتها، فلا يمكن أن يشخص عطوة حالته المرضية بهذه العبارة. " أنا عارف مرضي وحا أعالج نفسي، أنا ضحية الاستغلال " أو أن يحدد مشكلته مع الحاج حسنين أبو المال : "لأني مستهلك استهلكني المال أبو المال وعلشان كده ثرت عليه ". ولكن يمكن أن نجد العذر لنعمان عاشور أن كان منفعلا بتلك التجارب التي مر بها المجتمع وحاول أن يعبر عنها وعن وجهة نظره فيها من خلال مسرحه.

أما عطوة أفندي فيستمر في تمرده على الاستغلال، ويأبى أن يعود إلى العمل مع حسنين أبو المال إلا بشروطه التي تماثل ظروف العمل في القطاع العام :

عطوة : على شرط أشتغل على حسب القانون الاشتراكي والعمل في مجلس للإدارة والأرباح سنوية والعلاوة دورية والتأمين يمشي.

أما في مسرحية **برج المدابغ** فنعمان عاشور يعرض لنا صورة مصر في ظل سياسة الانفتاح الاقتصادي الذي ظهر بعد مرحلة العبور عام ١٩٧٣ ؛ ولهذا نجد في المسرحية أفراد عائلة سلامة أبو اليزيد صاحب محل العطارة في منطقة المدبغ سابقًا وصاحب برج سكني في منطقة الدقي، وقد انضموا جميعا تحت لواء عصر الانفتاح ما عدا ابنًا واحدًا له هو هشام أبنه الأصغر الذي اشترك في حرب ١٩٧٣ وفقد لفترة بعد الحرب إلى أن عاد وظهر لكن بعد أن فقد إحدى ساقيه في الحرب.

فهشام يمثل النغمة النشاز في المسرحية ولكن الجديد هنا أن النغمة النشاز هي النغمة الإنسانية الأساسية إذ يمثل هشام صوت الوعي والذي ضحى بساقه وشبابه في الحرب ومع ذلك عاد بعد غياب ليجد كل شيء في المجتمع من قيم وأهداف نبيلة قد تغير وأن المجتمع قد تحول نحو تيار المادة بعد سياسة الانفتاح في ١٩٧٣ ولكنه لا يستطيع مسايرة هذا الاتجاه بل يتصدى له، ولهذا يشير إليه جلال العشري في **مسرح أو لا مسرح** تحت عنوان "مصر المدابغ.. لا برج المدابغ" :

"وعلى نبأ عودة هشام تنتهي أحداث الفصل الأول دون أن يظهر هشام على الإطلاق وكأنه في هذا الفصل بمثابة المحرك الذي لا يتحرك كما يقول أرسطو" (٣).

هكذا يتضح أن هشام هو البطل في المسرحية على الرغم من قصر دوره فيها ذلك لأن بقية شخصيات المسرحية تمثل تيارًا واحدًا في مواجهة تيار الأصالة ومرحلة ما قبل الانفتاح، وهكذا يصبح هشام وأمثاله كبش الفداء الذي ضحى به الشعب كي ينعم الآخرون بمزايا هذه الحقبة بعد الاستقرار السياسي والعسكري.. لذلك شعر الشيخ سلامة وأبناؤه أن فرصة العمر قد واتتهم للصعود إلى أعلى السلم الاجتماعي ماداموا يملكون المال لدرجة أن الشيخ سلامة يكاد ينسى ابنه الذي فقد في الحرب مدة طويلة وعاد وهو مبتور الساق، وحكم عليه بقضاء بقية حياته على مقعد متحرك.

ولكن هشام الذي يجسد الوطنية النقية التي لم تتلوث بعد بتيار الانتهازية وليدة الانفتاح الاقتصادي هو الذي دفع ثمن النصر من حياته ولذلك فهو لا يحتمل الوجود وسط هؤلاء الذين يتخذون من النصر منطلقًا لأطماعهم المادية حتى لو كان هؤلاء الناس هم إخوته وأسرته.. ولا

عجب أن نجد في هشام روح الفن حيث يتناقض الفن مع المادية، فهو يهوى الرسم، فنجده يرسم لوحة أطلق عليها " الهواري " – والهواري هو الجندي المصري الذي اشترك في التصدي لعدوان ١٩٥٦ وقاتل في ١٩٦٧ واستشهد في عبور ١٩٧٣ – فرسم فيها الهرم والقلعة رمزًا للصبر والإيمان إلى جانب رأس الهواري المذبوح في الهواء ونظرته وهي تحذر زميله، وهو ما يجسد التضحية التي قام بها المحاربون، أو كما يقول جلال العشري في **مسرح أو لا مسرح** :

"وهي النظرة التي تحتوي على معنى الموت من أجل الآخرين في مواجهة الحياة على حساب الآخرين "(٤).

ولذلك يؤمن هشام بالواجب الذي كان عليه تجاه بلده في أثناء الحرب: "أنا وأنت بنموت علشان الكل". ولكنه سرعان ما يكتشف أن تضحية الهواري ونظرته ضاعت في السراب لأنه اكتشف بعد عودته أن أهله وأمثالهم قد حولوا مكاسب الحرب إلى مكاسب شخصية انتهازية: "إذا كان الكلام اللي بيقوله مبارك صحيح يبقى ما فيش فايدة من بصة الهواري .. يبقى الهواري كان لازم يبص لنا وهو بيتمنى إن احنا نموت زيه ".

ولهذا يصر هشام على الرحيل عن ذلك الجو الملوث بالأطماع الانتهازية إلى بيت السلخانة رمز الأصالة – قائلاً: "معزلين منه خالص ونهائي حاروح .. حاروح بيتي أصلي وفصلي"؛ لأنه اكتشف أخيرًا مغزى نظرة الهواري وما الذي كان يحذرهم منه فرسم صاروخًا على شكل برج المدابغ كما لو كانت رءوسًا نووية رمزًا لهؤلاء الرأسماليين بأطماعهم الانتهازية وماديتهم التي أتت على كل القيم والمثل العليا.

الجديد في البطل في هذه المسرحية أن الحيز الذي يشغله البطل في المسرحية صغير جدا، فهو قعيد على كرسيه المتحرك لكنه البطل لأنه يمثل الأصالة في المسرحية في مقابل بقية أفراد الأسرة بنمطيتهم وانتمائهم جميعا إلى تيار واحد، ولذلك فالمؤلف يشير إليهم في مقدمة المسرحية قائلا: " عددهم عشر شخصيات، فقط لا غير ولا حاجة إلى وصف معالمهم إطلاقًا ". أي أن هشام يمثل الصخرة التي من خلال الاصطدام بما يظهر نعمان عاشور الحالة المتردية التي وصل إليها المجتمع وأفراده.

أما أبطال برنارد شو فكانوا مشابهين لأبطال نعمان عاشور حيث كان بداخل شو أيضًا رغبة المصلح الفكري، ولذا يشعر أن عليه رسالة يجب أن يؤديها، ولذلك كتب للجمهور مسرحيات تخاطب عقله لكي تصلح من مفاهيمه التي كان ينظر إليها شو على أنها مفاهيم خطأ يجب أن تنهار، فأخذ على عاتقه حمل هذه الرسالة كي يربي جيلاً جديداً من الناس يؤمن بالأفكار الاشتراكية الرحيمة وما تحمله من معاني إنسانية تقدمية تنأي عن قسوة الرأسمالية التي لا تهتم أدنى الاهتمام إلا بقيمة المال وليس بقيمة البشر، ولذا كتب سلامة موسى في كتابه **برنارد شو** :

" ليس برنارد شو ممن يؤلفون الدراما للدراما أو يمارسون الفن للفن وهو أيضًا لا يكتب ما يريده للعامة، ولو كان قد فعل لكان قد اكتسح جميع الذين ألفوا للمسرح وإنما هو معلم يتخذ المسرح وسيلة وليس هدفًا والاعتبار الأول عنده هو المناقشة الفلسفية بشأن الدين والفلسفة والأخلاق والعلم كي يغير الثوابت ويحملهم على أن يتطوروا وعلى أن يعتمدوا على العقل والذكاء وليس على العادات والمعتقدات (٥).

وهكذا يبدو لنا أننا أمام مسرح مختلف، مسرح لا يعني بالشخص الفرد بل بالفكرة التي ينادي بها المجتمع، وتصبح هذه الفكرة في كل

مسرحية هي البطل أو محور اهتمام المؤلف، ولذلك فهو يعالج في مؤلفاته المفاهيم المنتشرة في العصر الفيكتوري والذي أخذ على عاتقه تغييرها وتوجيه المجتمع إلى وجهة أخرى.. فشو لا يهتم بالأبطال بقدر اهتمامه بالأفكار التي يطرحها في المسرحيات وهنا تصبح أداة لتوصيل الأفكار.

في مسرحية مهنة **مسز وارين** تمثل مسز وارين بطلة المسرحية شخصية المرأة التي دفعتها قسوة الحياة إلى الانحراف فتتحول إلى ضحية للاستغلال في ظل قوانين الرأسمالية. لقد ولدت مسز وارين في أسرة فقيرة ورأت أقاربها يموتون من الفقر والجوع والمرض وعملت هي وأقاربها في بعض الأعمال الوضيعة التي كانت تطالبهم بمجهود ١٢ ساعة في اليوم مع أجر لا يزيد على بضعة شلنات كل أسبوع. وكانت هذه الأعمال مع إيذائها للصحة وحرمانها للراحة شريفة، فقد ماتت أختها نتيجة تأثرها بالسموم من عملها في أحد مصانع الرصاص، وتزوجت الأخرى من عامل في الحكومة وكانت تعيش هي والأولاد الثلاثة في حجرة واحدة بثمانية عشر شلنًا في الأسبوع حتى أدمن زوجها الخمر. أما أختها ليزا فقد اتجهت اتجاهًا آخر حيث اتجهت للاتجار بنفسها مقابل المال. وعملت مسز وارين في إحدى الحانات لمدة ١٤ ساعة يوميًا تخدم وتغسل الأكواب مقابل أربعة شلنات والإقامة أسبوعيًا.. وعندما اشتد عليها التعب والحاجة إلى المال رأت مسز وارين أنه لا بد من احتراف مهنة اختها حتى تكفي نفسها ذل الفقر حيث إنه " لم يكن من الممكن أن تحتفظ أيه امرأة تحت وطأة الفقر باحترامها نفسها في ظل ظروف الفقر والعبودية " كما قال شو في مقدمة المسرحية.

ولكن مسز وارين فجأة تتحول من ضحية لتلك الظروف القاهرة إلى مستغلة جديدة حيث مارست الاتجار بالرقيق الأبيض وشاركت السيد

كروفتس إدارة عدة فنادق لممارسة الدعارة لتحصل على ربح سنوي قدره ٣٥% لتستطيع أن تحيا حياة المترفين وتبتعد عن وطأة الفقر وأن تعلم ابنتها في الجامعة. وهكذا تمضي الظروف بعد تحول مسز وارين من مجرد ضحية إلى رأسمالية مستغلة تستغل الفتيات للكسب من وراء الاتجار بهن وتستأجر الفتيات من أجل المزيد من الربح.

لقد وعت وارين حقيقة المجتمع الرأسمالي الذي يحيا فيه والمعايير الرأسمالية التي تحكمه ذلك لأنها تؤمن أن "التربية التي تعني بها العائلات المحترمة وتقدمها لبناتها تؤهلها للحصول على شاب غني حتى تستغل أمواله عن طريق الزواج منه كما لو كان في إمكان عقد الزواج ومراسيمه تغيير النظرة إلى ما هو خطأ أو صواب" وهكذا تعتقد مسز وارين أن الزواج الرسمي لا يختلف عن الدعارة الصريحة لأن كلا من الزواج والدعارة تحت هذه الظروف الاجتماعية عبارة عن استغلال مادي بطريقة أو بأخرى وهذا الرأي يتفق مع رأي شو في كتابه **دليل المرأة الذكية**:

" ربما تشير الطبيعة على المرأة بالوقوع في غرام رجل معين من أول نظرة ومادام أنه نداء الطبيعة فلا بد أنه سيكون أفضل رجل بالنسبة لها.. وإذا حدث وكان دخل هذا الرجل لا يتناسب مع دخل أبيها فلن تستطيع الزواج منه لأنه ليس من طبقتها وخارج عن حدود إمكانياتها سواء أكان دخله فوق طبقتها أم أدنى، عندئذ تجد نفسها مضطرة أن تتزوج ليس من الرجل الذي تحبه ولكن من الرجل الذي يمكنها الحصول عليه، وغالبًا لا يكون الرجل نفسه "[٦].

لقد وعت مسز وارين الدرس وأدركت أن الدنيا لا تنظر إلا لهؤلاء الأغنياء ولذلك فهي تسعى لتأمين مستقبل ابنتها بتزويجها من السيد

كروفتس شريكها في بيوت الدعارة نظرًا لثرائه على الرغم من فارق السن الكبير بينهما – بعد أن ذاقت مرارة الحرمان تحت وطأة الفقر فهي تسعى لتجنيب ابنتها تلك المآسي التي يمكن أن تتعرض لها بسبب الفقر؛ ولذلك فهي تعدد لأبنتها مزايا الثراء الذي وصلت إليه : " إن ذلك يعني رداءًا جديدًا كل يوم، يعني مسارح وحفلات كل ليلة، يعني وجود آلاف من رجال أوربا تحت قدميك، ويعني وجود بيت جميل به الكثير من الخدم، يعني اختيار أفضل الطعام والشراب، إنه يعني كل شيء تحبينه وكل شيء ترغبينه وكل شيء يمكن أن تفكري فيه ".

ولكن ابنتها فيفي تتمرد عليها وعلى أموالها الملوثة لأنها تمتلك نظرة مختلفة في الحياة نظرة لا تؤمن بالظروف بل بأن الإنسان قادر على تغيير الظروف وتطلب إليها الابتعاد عن هذه الحرفة القذرة وأموالها الملوثة، لكن مسز وارين ترفض لأنها لا تثق إلا في قوانين هذا المجتمع الرأسمالي الذي لا يقدر إلا قيمة المال حتى ولو كان ملوث بالشرف المهدر لتلك الفتيات الفقيرات، ولذلك فهي تقول لها : يجب أن يكون لدى عمل ذو قيمة وإلا ذهبت كالمجنونة من شدة الكآبة، وإن لم أقم بها فسيقوم بها أي شخص غيري وأنا لا أؤذي أحدا بها بالإضافة إلى ذلك فإنها تجلب لي المال وأنا أحب المال.

وهنا تقرر فيفي البعد عنها مادامت لا توافق على أسلوب حياتها لتعتمد على نفسها بالرغم من محاولات مسز وارين أن تستدر عطف ابنتها للبقاء معها لأنها من وجهة نظرها فعلت كل ما تستطيع لإسعاد ابنتها التي لم تعذرها، وهو ما أكدته لها قائلة : " لقد حاولت العمل الشريف واستدرجت للعمل كالأرقاء حتى لعنت ذلك اليوم الذي سمعت فيه عن العمل الشريف، ولقد كنت دائمًا أمًا صالحة، ولكن لأنني صنعت من

ابنتي امرأة فاضلة فهي تسعى الآن لطردي من حياتها وكأنني امرأة قد أصابها الجذام ".

في مسرحية **كانديدا** وكما يتضح من عنوان المسرحية فكانديدا زوجة القس موريل هي بطلة المسرحية، وشخصية البطلة هنا مختلفة لأنها شخصية وضع شو وجهة نظره بالنسبة للزواج والمرأة من خلال رسمه هذه الشخصية غير التقليدية ؛ فالمرأة هنا تختلف عن المرأة الضعيفة المسكينة في العصر الفيكتوري، فهي عنوان المسرحية وبطلتها وعمودها الفقري ومحور كل الشخصيات والأحداث. بل لأول مرة تظهر المرأة أقوى من الرجل وهي التي في استطاعتها التحكم في مجريات الأمور لأن شو كان يؤمن بأهمية الدور الذي تلعبه المرأة في حياة الرجل وهو الرأي الذي يقر س. ي.م. جود في كتابه برنارد شو :

" الأنوثة في نظر شو أكثر جدية وعفوية وبدائية وحيوية من الرجل.. لأن المرأة من وجهة النظر البيولوجية تعد الأساس في إنتاج الأجيال القادمة بينما يعد دور الرجل ثانويًا لها. فالمرأة أم بالضرورة بينما الرجل أب بالصدفة ؛ ولهذا يضع شو المرأة في مرتبة أعلى وأسمى بكثير من الرجل الذي اعتبر نفسه سيدًا لها، وقدرها على مر الأجيال والحقب [٧].

إنها شخصية مختلفة عن تلك البطلات التي تحيط بهن الهالات الرومانسية والأفكار الحالمة عن الحب والفتنة والإغراء الجسدي، بل نحن هنا أمام شخصية مختلفة تتحمل المسئولية التي كانت من قبل ملقاة تمامًا على عاتق الرجل – تحترم ذاتها وتؤمن بأن لها دور إيجابيًا في الأسرة، وأنها لم تعد مجرد خادمة في بيت الرجل من أجل إنجاب الأطفال بل هي عنصر هام وفعال في الأسرة إن لم تكن أهم العناصر.

ولهذا فهي صورة للمرأة الجديدة التي طالما كتب عنها شو، فهي تتمتع ببريق وسحر خاص يمكنها من السيطرة على كل من حولها بهدوء وتعقل، حتى أن زوجها لا يشعر بأنها سيدة الموقف في حياته إلا عندما تتعرض حياته معها للاهتزاز عقب اصطدامه بمارشبانكس. فعندما تظهر أول مرة على خشبة المسرح نجد شو يصفها قائلاً :

"امرأة في الثالثة والثلاثين قوية البنية.. ذات سحر مزدوج الشباب والأمومة. لها شخصية مسيطرة على من حولها بدون تعنت أو تصنع، ومع ذلك فهي مثل أيه امرأة أخرى قادرة أن تسخر جمالها وجاذبيتها للوصول إلى أهدافها ولكن ملامحها الهادئة وعيونها الواثقة تشيران إلى رجاحة عقل وشخصية معتزة بنفسها ".

إنها تعرف كيف تعامل الرجال، فهي تدرك جيدًا أن كل الرجال أطفال وأن المرأة الذكية هي من تلعب دور الأم في حياته، ولذلك فهي تعامل الفتى مارشبانكس وكأنه طفل تُدلله ودائمًا ما تناديه "ولدي المطيع" وتعامل زوجها كأنه أحد أولادها فتُدلله.. إلى أن تأتي المفاجأة على يد الشاعر الرومانسي مارشبانكس الذي يهيم بكانديدا وقلبه ممتلئ بحب رومانسي تجاهها، فهو يشعر أنها مظلومة في حياتها مع موريل الذي لا يضعها في مكانها الصحيح ويشغلها بتربية الأولاد وإدارة شئون المنزل، ولهذا دائمًا يقارنها مارشبانكس بالدرة التي يجب أن تحاط بأكبر قدر من الرعاية والاهتمام؛ ولهذا رأى أن ينقذها من الحياة الرتيبة المملة مع موريل.

وعندما تطلب منهما كانديدا أن يتقدم كل منهما بعرضه للظفر بها يتقدم موريل باستعراض قوته وحمايته لها وتقديم كل ما يملك من ثروة وسلطة، أما مارشبانكس فيتقدم لها بحبه وضعفه ووحدته، فتنظر إليهما

كانديدا "كما لو كانت تزنهما" في هدوء وتريث حتى إن موريل يبدأ في الاضطراب ويزداد توتر مارشبانكس، فتؤكد لهما كانديدا أنها ستعطي نفسها لأضعفهما.

وهكذا تختار كانديدا موريل وتفضله على مارشبانكس لأنه يحتاجها أكثر كزوجة وأخت وأم له ولأولاده.. أنها كانديدا العاقلة التي لا تخدع ولا تستمال بكلمات العشق والهوى التي يغمرها بها مارشبانكس لأنها تدرك تمامًا أن موريل يحتاجها أكثر ودورها لا يظهر إلا في حياة الرجل الذي يحتاج إلى وجودها في حياته وفي الوقت نفسه تؤكد لمارشبانكس إنه لايزال طفلاً، وتدعوه لترديد : " عندما أكون في الثلاثين من عمري ستكون هي في الخامسة والأربعين وعندما أكون في الستين ستكون هي في الخامسة والسبعين ".

وفي **بيوت الأرامل** يقوم ترنش بدور البطولة في المسرحية وهو يمثل وجهة نظر شو في المجتمع الرأسمالي والرأسماليين. فمن البداية نجد أنفسنا أمام شخصية بسيطة عفوية يصفها شو : " دكتور هاري ترنش ٢٤ سنة سمين، غليظ الرقبة ملفوف الجسم أسود الشعر، تصرفاته تصرفات طالب سوقي صريح متسرع، حركاته صبيانية ". فترنش يمثل وجهة نظر شو في أن دفعة الحياة أكثر إلحاحًا بالنسبة للمرأة من الرجل، ولهذا فالمرأة هنا هي التي تطارد الرجل وتسعى إلى الإيقاع به، محطمًا شو بذلك الأفكار الرومانسية التقليدية عن دلال المرأة ورقتها، فترنش لا يقوى على الصمود أمام نظرات وإيماءات بلانش الأنثوية. ولهذا نجد أ. س. ورد يقول في كتابه **برنارد شو** :

" إن شخصية بلانش سارتوريوس في بيوت الأرامل تمثل مرحلة انتقال بين الشخصية النسائية في المسرحية القديمة التقليدية والمسرحية

الجديدة الطبيعية وذلك عندما تأخذ في يدها المبادرة في الزواج لدرجة مطاردة الرجل مع تظاهرها بأن الرجل هو الذي يطاردها "[٨].

ولذلك فهي تطارد ترنش بنظراتها المتلاحقة "تجلس ترنش ناظرة إليه بابتسامة محيرة يردها بابتسامة باهتة "، مؤكدًا وجهة نظر شو في أن الرجل لا يأخذ المبادرة للإيقاع بالمرأة وإن كان الرجل يتصور عكس ذلك؛ ولهذا فترنش صاحب الشخصية البسيطة يقع بسهولة في حب بلانش نتيجة نظراتها المتلاحقة وإغرائها الدائم له، ولذلك يقرر الاستسلام لعواطفه ويقرر الزواج من بلانش سواء وافقت عائلته أم لا لمجرد أنه وقع في شباكها : أنا لا أعرف إلا أني أحب ".

وربما يرجع ذلك إلى طبيعة دراسته الطب، واحتجابه عن العالم الخارجي، واستمراره في الدراسة والعمل الجاد طوال ٤ سنوات مرتبكا ولهذا نجده في أول لقاء مع بلانش يقع ثم يظهر جانب آخر في حياة ترنش هو الجانب الإنساني الذي بداخله حينما يتعاطف مع هؤلاء الفقراء الذين يؤجر لهم سارتوريوس منازل لا تصلح للسكن وأنما كما يقول ليكشيز – وكيل أعمال سارتوريوس – " كل مليم فيها لقمة اختطفها من فم طفل يبكي من شدة الجوع " فيثور ترنش عندما يعلم حقيقة مصدر أموال سارتوريوس ويحتج على ذلك بدافع الإنسانية ويثور على ليكشيز قائلاً " إنه عمل ملعون من أوله إلى آخره وأنت تستحق ما حل بك من طرد لأنك تعاونت فيه، لقد رأيت بنفسي آثار مثل هذه المساكن على المرضى عندي في المستشفى وكانت دمائي تغلي لأن مثل هذه المنازل لا تمنع ". ولذلك يقرر ترنش التمرد على أموال سارتوريوس ويقرر عدم الاعتماد على أمواله عند زواجه من ابنته بلانش.

إلا أن هذه الحماسة سرعان ما تفتر عندما يكتشف ترنش أن دخلـه هو نفسه صادر عن المنبع نفسه الملوث بالجشع والاستغلال وذلك عنـدما يسأله سارتوريوس : " هل لي أن أسألك عن مصدر دخلك ؟ " فيؤكد لـه أنه من الفوائد التي يأخذها من الرهونات وأن يديه نظيفتان تماما فيفاجئـه سارتوريوس بحقيقة أمره وبأن أمواله هو الآخر ملوثة لأنه يأخـذ فائـدة رهن على ممتلكات سارتوريوس " سبعمائة جنيه في العام الفائدة السنوية بما يفعله ليكشيز وما يحصله لي تحصله أنت مني كلانا فرع وأن الأصل ولأني تعهدت بأن أخاطر بين المستأجرين لأنك تأخذ ٧% كاملة ".

هنا بدلاً من أن يثور ترنش على الاستغلال والجشع نفاجأ به يندمج معهم لأنه كما يؤمن شو بأن الإنسان مهما بلغ من التحـرر والانطـلاق والإحساس بضرورة العدالة فإنه ابن لطبقته أولاً وأخيرًا، وكذلك لأن هذا من هؤلاء الرأسماليين إذا وجدو أن المصلحة العامة يمكن أن تمس ثروته هو ومصدر رزقه فإنه يتنازل عن مثله العليا ويندفع في تيارهم كي تزداد ثروته، ولذلك يقبل ترنش أن يندمج مع ليكشيز وسارتوريوس في خطـة للحصول على معونة وتعويض من البلدية عندما قررت شق طريق فـي هذه الأحياء الفقيرة.

ترنش : لقد برهنتم سلفًا على أنه لا فائدة من العواطف في حالتنا هذه، فلا جدوى من محاولة التأثير علي بالآراء التقدمية الآن لتـستغلوها في مشروعاتكم لقد تلقيت درسًا في هذا.

هذا بعـد أن اكتشف ترنش أن بيته هو أيضًا مبني مـن الخـارج فيتحول إلى رجـل أعمال مادي رأسمالي خاصة بعد أن كـان عليـه أن يختار بيـن مثاليته وطبقته بأفكارها الرأسمالية.. وفي النهايـة يتـزوج ترنش بلانش ويكون زواجهما بمثابة عقـد شرعي لهذه الصفقة التجارية

أي للجمع بين خبرات وأموال كل من سارتوريوس وترنش لمضاعفة الاستغلال والجشع.

· وفي مسرحية **الإنسان والسلاح** يمثل بلانتشلي الجندي السويسري بطلاً مختلفاً عن أبطال العصر الفيكتوري، فهو بطل جاء ليهد أركان قلعة الرومانسية وكل ما يتعلق بها من خيالات وأوهام تخص المجتمع والتقاليد والحروب والحب فوق رءوس سكانها، وهو ما أشار إليه إيريك بنتلي في كتابه **برنارد شو** :

"في كل مسرحيات مجلد " ثلاث مسرحيات للمتطهرين " نجد بطلا يمثل الحيوية والتطور الطبيعي وسط مجموعة من الناس تمثل النظام والميلودراما. ففي كل من المسرحيات نجد شخصية ثابتة أو بطلاً مضادًا يتولى البطل تعليمه وإعانته على النمو بل الانضمام أحيانًا إلى المعسكر المضاد" (٩) .

فبلانتشلي نموذج للشخصية الواقعية التي تدرك كل المعاني الموجودة في الحياة على حقيقتها وتعيشها دون أي تكلف أو تزييف أو تجميل، وهنا في المسرحية يوجه شو انتباهه إلى الحرب والمحاربين كي يعصف بالأفكار الرومانسية المرتبطة بهم. وتأتي شخصية بلانتشلي لتكون خير وسيلة لتوصيل أفكار شو، فشو يدرك تمامًا أن الحرب لم تعد مجالاً للبطولة والفروسية بل هي حقل ملوث بدماء الضحايا والأفراد الذين تراق دماؤهم من أجل أهداف استعمارية ورأسمالية بحتة ينتصر فيها من يملك قوات أكبر وتخطيطًا أمهر حتى لو كان تخطيطًا متوحشًا.

فشو بدلاً من أن يقدم لنا صورة للمحارب الشهم الشجاع، يقدم لنا شخصية بسيطة عفوية كوميدية بل الأكثر أنه يقدم لنا شخصية جندي مرتزق أي محترف بمعنى أنه لا يقاتل من أجل أي هدف أو مبدأ بل من

أجل الحصول على المادة، وكأن الحرب أصبحت مجالاً للارتزاق وليست من أجل الدفاع عن النفس والأرض أو حتى من أجل نشر أي أهداف سامية: "تمساوي ! أنا لا، لا تكرهيني يا عزيزتي أنا سويسري وأحارب فقط كجندي محترف لقد التحقت بالجيش الصربي فقط لأنهم كانوا أول من مر بالطريق من سويسرا ".

هذا إلى جانب المنظر الكوميدي الذي يظهر به بلانتشلي والذي يطيح بهيبة الجنود، واحترامهم فيظهر أول ما يظهر وهو ملوث بالدماء والطين، وملابسه رثة بالية يرتعد من شدة الخوف ويملأ جيوبه بقطع الشيكولاتة - بدلاً من الذخيرة - ويؤكد لها أن عينيه لم تذق النوم مدة ثمانٍ وأربعين ساعة.

إلى جانب هذا يسخر بلانتشلي من فكرة الحب الرومانسي من خلال العلاقة بين رينا وسيرجيوس، تلك العلاقة التي يضفي عليها شو صبغة كوميدية كي يسخر من هؤلاء الأغبياء الذين يعيشون هذا الوهم. ولهذا نجد رينا الفتاة الرومانسية التي تقضي معظم أوقات حياتها في أحلام اليقظة تعتبر حبها لسيرجيوس نوعًا من العبادة : " الجزء الوحيد في حياتي الذي يتميز بالنبل والجمال ".. إلى أن يأتي بلانتشلي الذي يمثل الجانب الواقعي في الحياة فيعامل رينا معاملة خشنة جافة فيساعدها على الهبوط من سماء الأحلام الهلامية إلى أرض الواقع الصلب ويؤكد لها كذب مزاعمها عن الحب الرومانسي الذي تتبادله مع سيرجيوس، خاصة بعد أن تدرك الحقيقة الدموية للحرب : " رجل قضى حياته كلها في قتل الناس ماذا يهمه ماذا يهم أي جندي ؟ ".

ولا يأتي الفصل الثالث من المسرحية إلا وتنهار أحلام رينا، فتضطر إلى الاعتراف بكذبها وذلك بمساعدة بلانتشلي :

بلانتشلي : حينما تتخذين لنفسك هذا الموقف النبيل وتتحدثين بهذا الصوت الذي يبعث على النشوة، أجدني أعجب بك غير أنني أجد أنه من المستحيل علي أن أصدق كلمة واحدة مما تقولين.

رينا : (تشهق) أنا ! أنا !! (تشير إلى نفسها في عدم تصديق كمن يقول: "أنا، رينا بيتكوف أكذب؟ " يقابل نظرتها بصلابة". فجأة تجلس إلى جواره وتضيف، وقد تغيرت طريقتها تغيرًا كاملا من البطولة إلى المودة الطفولية) كيف أكتشف أمري ؟

وهذا ما حدث أيضًا لسيرجيوس عندما يفصح عن حقيقة الحرب وحقيقته هو نفسه ومن حوله حيث يعترف للوكا الخادمة بأن قلبه كان يقفز كقلب امرأة في الجولة الأولى من الحرب، ولهذا يتزوج في النهاية من لوكا الخادمة لأنه يشعر أن " قلبه يميل إلى لوكا وليس إلى رينا وأن علاقتهما لم تكن إلا نوعًا من الخداع مثلها مثل أوهامه عن الحرب والبطولات : " يا للسخافة!! الحرب... الحرب... حلم الوطنيين والأبطال. إنه عار خادع مثل الحب ".

وهكذا استطاع كل من شو ونعمان عاشور تقديم صورة للبطل المسرحي الذي يجسد فكرة الكاتب، ويبلور أفكاره فكان البطل إيجابيًا يستطيع التأثير فيمن حوله، ويحاول أن يغير تلك المفاهيم والأفكار الخطأ الموجودة في المجتمع، وفي الوقت نفسه يحاول إحلال قيم أخرى أكثر تقدمية وتحررية ونضجًا من تلك الأفكار التي يحاول هدمها. وكان ذلك في اتساق وهارمونية مع الأحداث والشخصيات الأخرى تجعل القارئ يتوحد تمامًا مع البطل، ويتشبع بأفكار المؤلف.

***

هوامش الفصل الخامس

١. نعمان عاشور : المسرح حياتي : القاهرة – القاهرة للثقافة العربيـــة – ١٩٧٥ ، ص ٩٤ .

٢. نبيل راغب : الدراما الواقعية عند نعمان عاشور : القاهرة – الهيئة العامة للكتاب – ١٩٨٢ ، ص ١٢٨ .

٣. جلال العشري : مسرح أو لا مسرح : القاهرة – دار المعـــارف – ١٩٨٠ ، ص ٢٦١.

٤. المرجع السابق : ص ٢٦٣ ، ٢٦٤ .

٥. سلامه موسى : برنارد شو : القاهرة – مطابع المستقبل – ١٩٥٧ – ص ١٠٧ .

٦. برنارد شو : دليل المرأة الذكية الجزء الثاني : ترجمة عمر مكـــاوي : مراجعـــة على أدهم – دار القلم – ١٩٥٨ – ص ٣١٥ .

7. C.E.M. Joad : Bernard Show . Gollancz . 1949 . P. 96 .

8. C. Ward : Bernard Shaw – Longmans Green & Co. – 1951 . P. 91 .

٩. مرجع سبق ذكره : إيريك بنتلي : ص ٦٥ .

***

الفصل السادس

الشخصيات التي تعبر عن وجهة نظر الكاتب

لجأ نعمان عاشور وبرنارد شو إلى استخدام بعض الشخصيات التي تكون بمثابة صوت الكاتب في العمل لنقد بعض السلبيات الموجودة في العصر أو للمناداة بتغيير بعض الأوضاع الخطأ في المجتمع وطرح البدائل الممكنة.

ففي مسرحية **عطوة أفندي قطاع عام** يمثل عطوة أفندي وجهة نظر نعمان عاشور في أهمية وجود قطاع عام يقف في وجه استغلال الطبقة الرأسمالية أصحاب رءوس الموال – والذي يمثله حسنين أبو المال – ليحميهم من بطش وتحكم الرأسمالية التي تنظر إلى العمال على أنهم فئة خلقت لتخدم رأس المال فقط وليس كبشر لهم أية حقوق إنسانية مادموا لا يملكون المادة.

ولذلك نجد نبرة عطوة أفندي عالية كصرخة في وجه هؤلاء الذين لم يعوا بعد أن هذه الثورة – ثورة ٢٣ يوليو – قامت من أجلهم ولهم. وهكذا نجد عطوة أفندي شخصية محورية في الأحداث، فالمسرحية تبدأ وشخصية عطوة أفندي كثائر تتبلور أمامنا عندما يتمرد على وضعه الوظيفي مع الحاج حسنين أبو المال، فإذا بنعمان عاشور ينتهز هذه الفرصة ليكشف حقيقة هذه الطبقة المستغلة، ومن ناحية أخرى ليبين مدى تعطش هذا الشعب إلى قوانين تحميه من استغلال هذه الطبقة، ولذلك نجد أن درجة وعي عطوة أفندي قد تعلو في بعض الأحيان وهو ما لا يتناسب مع مستواه الثقافي والتعليمي.

عطوة : لأني مستهلك استهلكني المال وأبو المال وعلشان كده ثرت عليه.

ولعل ذلك يرجع إلى توحد نعمان عاشور مع مشكلات مجتمعه وإحساسه بأنه ابن هذه الطبقة مسلوبة الإرادة المظلومة ضحية الاستغلال وهو بالفعل ما عبر عنه في كتابه **المسرح حياتي** عن مسرحية **المغماطيس** والتي كتبها في عام ١٩٥٠ ثم أعاد صياغتها مرة أخرى في هذه المسرحية بعد صدور القوانين الاشتراكية : "وأحسب أن ذلك كله جاء بفضل الوعي الكلي بالواقع الاجتماعي الذي أعيشه وهو الوعي الذي اكتسبته من دراستي للاشتراكية وإيماني بها"(١).

ولذلك نجد عطوة يسخر من محاولة حسنين أبو المال التستر بالدين لإخفاء الطرق غير المشروعة التي يحصل بها على المال، وتجارته المشكوك فيها :

"أستغفر الله العظيم يارب أستغفر الله العظيم بقى هو عاملها لوجه الله يا سني يا فنجري ؟ مصلى تفتح في دكان بقالة !! لوجه الله !! ".

ونظرًا لإحساس عطوة بوطأة الحياة في ظل الرأسمالية ووعيه بالمزايا التي يوفرها القطاع العام مقارنة بحالته الإستاتيكية تحت حكم هؤلاء الرأسماليين، نجده يثور على وضعه متبرمًا من عدم تحسن أحواله الاقتصادية على الرغم من مرور سنوات طويلة على عمله مع الحاج حسنين أبو المال ممثل الرأسمالية الذي يخلص له في عمله ويعاونه على تنظيم أوضاعه وتوفيقها مع الضرائب والتستر على أخطائه.

عطوة : من خمسة وعشرين سنة وأنا باخذ ستة جنيه زادت جنيه بقوا سبعة. وأنا معايا الكفاءة بتاعت زمان الكفاءة والدنيا كلها زادت عملوا علاوات وعملوا مكافآت وعملوا معاشات وادوهم أرباح. إدوهم وزودوهم ورقوهم.

وهنا نجد نعمان عاشور يشير إلى مزايا القطـاع العـام والقـوانين الاشتراكية التي تكفل للعامل الحماية والترقي بمرور السنوات وهي إحدى مزايا الثورة التي أيدها نعمان عاشور خاصة بعد تـأميم قنـاة الـسويس والعدوان الثلاثي.

ويدرك عطوة أن من يملك يستطيع أن يشتري حتى ولو كـان مـا يشتريه هو الناس ولذلك فهو لا يتعجب من رغبة الحاج حسنين أبو المال في الزواج من قمر التي تصغره بأكثر من عشرين عامًا لأنه يملك النقود التي تمكنه من شرائها والتعامل معها كسلعة تباع وتشترى على الرغم من أنها أعلى منه اجتماعيًا ومتعلمة.

عطوة : ما ملكت إيمانكم عمارتين وفيلا وعزبة وتجارة واسعة وكمبيالات وفي كل بنك رصيد. كليوباترا نفسها !! ما تقدرش ترفضه !!

وتمثل قمر المرأة الجديدة التي يسعى نعمان عاشور إلى ظهورها في المجتمع مثلما يفعل شو في نظرته للمرأة الجديدة التي تعرف قدر نفـسها وأهميتها في المجتمع كشخصية مستقلة لا تنظر للزواج على أنه صـفقة وأنها سلعة تباع لمن يدفع أكثر.. بل كامرأة تحب وتختار مـن تريـد أن تحيا معه. وهو ما أشار إليه كمال الدين حسين في كتابه **المسرح والتغير الاجتماعي في مصر :**

" ويبـدو أن نعمـان عاشور عند تناوله قضية المرأة كان متـأثرًا بشو وإيسن خاصة عند تناوله موقف قمر – كرمز لنساء عـصرها مـن المجتمع الذي يرى أن حمايتها هي في زواجها وأنه هو المصير المؤكـد والقدري لها [٢].

وعلى ذلك فإن قمر تأبى الزواج من الحاج حسنين أبو المال لكبر سنه ولأنها تدرك حقيقة رغبته في الزواج منها وهي الرغبة في إنجاب أطفال وهو الأمل الذي لم يتحقق له في زيجاته السابقة :

قمر : (في غضب) هو مش طلق مراته الأولانية علشان ما بتخلفش ؟!.. وعاوز يتجوزني علشان الخلفة ؟!

فرحانة : علشان جمالك.

قمر : لا علشان أجيب له عيال.

فرحانة : يا أختي والنبي عمره ما جاب السيرة دي.

الأم : يا بنتي هو ما يهموهوش إلا انتي. عيال إيه وبنات إيه.

قمر : أنا مش جاموسة يا ماما !! (في غضب ونفور).

الأم : (وراءها) جاموس إيه يا قمر ؟؟

قمر : (تلتفت فجأة إلى فرحانة) أنا جاموسة يا ستي فرحانة ؟

فرحانة : (تهب مدافعة) يا روحي إنتي يا غزال.

قمر : (غاضبة صارخة) تقبلي إن واحد يتجوزك علشان تخلفي له عيال ؟

وهكذا ترفض قمر النظر إليها كحيوان أو "جاموسة" كوسيلة للتناسل فقط من غير أي ارتباط عاطفي أو نفسي مع من تحب.. وترفض كل ما يتنافى مع آدميتها وكيانها المستقل في المجتمع وخاصة من قبل الطبقة الرأسمالية التي تنظر إلى البشر وكأنهم سلع تباع لمن يملك أكثر وهو ما يشير إليه أخوها دكتور غريب: "إنتو فاكرينها إيه أنت وأخوك زكيبة رز.. ولا علبة بولوبيف".

وهذا ما يتفق مع وجهة نظر شو نفسها في مسرحية **مهنة مسز وارين** عندما تثور فيفي مثال المرأة الجديدة في المجتمع على محاولة استعبادها بالمال من شريك أمها كروفتس العجوز، وتأبى الزواج منه لأنها تؤمن بكيانها المستقل وترفض زواج المصلحة.

وفي مسرحية **الناس اللي تحت** يمثل عزت الرسام وجهة نظر نعمان عاشور في الفن والحياة خاصة أنه يملك من النظرة المتفتحة الواعية للحياة ما يؤهله لأن يكون لسان حال المؤلف. فعلى الرغم من حياته البسيطة في البدروم إلا أنه يعتز بفنه ويرفض الحصول على وظيفة تشتت انتباهه وتبعده عن فنه حتى بعد أن يرفض له حياة مستقرة.

عزت : اسمعي يا لطفية حأقولك على حاجة صعب أن الواحد يعيش يوم بحاله من غير ولا مليم لكن كمان اللي أصعب من كده الواحد يبيع أفكاره وآماله ورأيه في الحياة علشان الجنيه اللي حيعيش به أسبوع.

ولهذا كتب كمال الدين حسين في **المسرح والتغير الاجتماعي** في مصر : " وكأن عزت هو لسان حاله ويجسد فيه حلم طبقة المثقفين التي بدأت تعي مشاكل مجتمعنا وتتفاعل معها "[٣].

إن عزت ليس بالفنان بل هو نموذج للفنان الذي يعي دوره في المجتمع ودور الفن في المجتمع: " التعبير بالرسم عن الحياة الشؤم اللي احنا عشناها في مصر القديمة والحياة الصحيحة النظيفة التي يجب كلنا نعيشها النهارده وبعد النهارده ". وهو الدور نفسه الذي يؤديه نعمان عاشور في الواقع حيث يعمل على تغيير الواقع الذي يعيش فيه وذلك في بعض مسرحياته مثلما نادى بتأميم السينما في مسرحية **سيما أونطة** وترسيخ القوانين الاشتراكية في مسرحية **عطوة أفندي قطاع عام**. إن

معظم شخصيات نعمان عاشور تجسد رأيه في ضرورة التغيير الاجتماعي نحو مجتمع يعلي شأن الإنسان ويحافظ على كرامته.

فعزت ليس بالرسام الذي يرسم مناظر جميلة للمتعة فقط بل رسام يسجل الواقع الذي يعيش فيه ويحلم ويتطلع إلى مستقبل أفضل في دنيا أفضل مثلما اشترك مع الجنود في حرب السويس وصور بريشته هذه المعركة لأنه يؤمن بأنه وأمثاله : " جيل شال على أكتافه حمل كبير ".

وكذلك نجده يتوحد مع طبقته كما توحد نعمان عاشور من قبل مع الطبقة نفسها. فكما كتب نعمان عاشور للناس اللي تحت صور عزت في لوحة بسطاء الناس حينما تأثر بمنظر أطفال بؤساء كانوا أمام فاترينة : " كانوا عارضين هدوم أطفال وملبسين عروستين في الفاترينة بنت وولد بيهزوا رأسهم ويضحكوا للناس وكان واقف قدامهم طفلين صغيرين ولدين حافيين عيال من اللي بتنام على الرصيف من بتوع السبارس :

ولذلك يصر في النهاية على الفرار بلطفية إلى مصر الجديدة، أي الدنيا الجديدة التي يتطلع إليها بعد الفرار من مصر القديمة الممثلة في بهيجة هانم ورجائي وعبد الرحيم.

كذلك يقول خيري شلبي في كتابه **في المسرح المصري** في الفصل المعنون " المضمون الفكري لمسرح نعمان عاشور " :

" وإني لألمح شخصية نعمان في شخصية عزت الرسام الفنان الملتزم بقضية الكادحين في بلده "(٤) .

أما في مسرحية **الناس اللي فوق** فقد عبرت شخصية حسن عن رأي نعمان عاشور في نموذج الإنسان الواعي والمدرك للتغيير الذي حدث في مصر بعد ثورة يوليو والمؤمن بأن الزمن لم يعد زمن خالته رقيقة هانم

وزوجها سليلي العهد القديم وممثلي الطبقة الرأسمالية بل هو زمن هـؤلاء البسطاء اللي قامت الثورة لهم لترفع من قدرهم ولتمحـو عـنهم صـفة " الناس اللي تحت " وتحولهم إلى " الناس اللي فوق " أي الذين بدأوا صعود الدرج الاجتماعي بعد استفادتهم من مزايا الثورة وتحولاتها الاشتراكية.

ولذلك نجـد حسن يحتقر خالته الأرستقراطية ولا يكـن لهـا أيـة عاطفة أو يقيـم لها أي اعتبار خاصة بعد أن حاولت التقرب إليهم بعـد زوال هيبتها: "اشمعنى يعني ما كناش على بالها أيام مـا كـان جوزهـا وزير! كانت عاملانا زي سكان الكوخ اللي جنب القصر! مكانتش فـاكره إننا ولاد أختها".

إن حسن يدرك مأساة هذه الطبقة التي اختفت من على السطح ومـع ذلك تسعى إلى الوجـود مرة أخرى ولو بأية طريقة ولذلك فهـو يـصر على الثورة على خالته وإحباط محاولاتها لفرض سيطرتها على حيـاتهم "خالتي رقيقة اللي سيطـرت هي وجوزها على ماضـينا ولـسه عـايزة تفرض نفسها على مستقبلنا"، وذلك إيمانًا منه بمبادئ ثورة يوليـو التـي وعدت بتحقيق الأمان والأمن لهم وإتاحة فرصة الحياة الكريمة بعيدًا عن خدمة هـؤلاء الأرستقراطيين ولذلك فحسن يشبهها وأمثالها "بالكـابوس" الذي كان يجثم على صدر الـشعب المـصري منتزعًـا منـه إنـسانيته وحقوقه .. ولكن هذا الوعي ليس بمستغرب على حسن الشاب الجـامعي الذي وعى التجربة وأحس بالمرارة التي كان يعيشها من قبل تحت وطـأة الإقطاع والإقطاعيين.

وهنا يجدر الإشارة إلى ربط كمال الدين حـسين بـين الأشـخاص والمكان في كتابه **المسرح والتغير الاجتماعي في مصر** حيـث يؤكـد أن للبنية تأثيرًا على تكوين شخصية حسن :

"وقد استخدم نعمان عاشور هنا أيضًا التكنيك نفسه دلالة على امتداد العملين فاستخدم دلالة المكان برمزية مباشرة كما فعل في "النـاس اللـي تحت "فالطبقة العليا تسكن الزمالك والوسطى المثقفة تسكن الحلمية، الحي الذي قاد لواء الثقافة في مصر من خـلال أول مدرسـة ثانويـة للبنـين (الخديوية) وأول دار كتب أنشئت في القاهرة وهو الحي الذي نـشأ فيـه حسن وتربت فيه تيتي ولجأت إليه لتستمد منه القوة في المقاومة بين أبنائه الذين يعتبرون عمود الثورة الفقري وكيانها الفكري الحقيقي"(٥).

ولذا فحسن يؤكد أن المستقبل أصبح لهم عملاً بسنة التطور، وهو ما يوضح بشكل غير مباشر سبب قيام الثورة ألا وهو الغليـان الـذي كـان يعانيه هو وطبقته تحت وطأة هؤلاء الإقطاعيين الذين لم تعرف الرحمـة طريقها لقلوبهم ولذا فعندما يسأله خليل بك أخو عبد المقتدر باشا: "جيـت منين الساعة دي ياسي حسن؟ "فإنه يجيبه على الفور: " من فوق الأرض. اللي انتوا دستوها برجليكم، من بيوت النمل اللي مسحتوها بطين نعالكم " ولذلك كان عليهم أن يخرجوا من حياة هؤلاء الناس الـذين ابتـسم لهـم المستقبل كي يعوضهم عن تلك الأيام التي عانوا خلالها.

وحتى الخلافات التي تقع بين رقيقة هانم وزوجها نجد نعمان عاشور يبررزها على لسان حسن خاصة بعد إحساسهما أن الأحداث الاجتماعيـة أصبحت تحاصرهما من كل جانب وأن تصاعد الأحداث أصبح بالنسبة لهم مصدرًا للاختناق:

حسن : ما هو لازم كده مادام ما عادوش قـادرين ينهـشوا فـي لحمنـا حايبتدوا يأكلوا بعض.

وفي مسرحية **سيما أونطة** يمثل المخرج راجـي صـوت الكاتـب الواعي في المسرحية خاصة بعد أن تحولت صناعة السينما في مصر إلى

نوع من التسلق الطبقي والتأمين المعيشي بصرف النظر عن اعتبارات الفن وهدفه، فدخل إلى الفن انتهازيون ليس لهم أية علاقة بالفن ولكن كل همهم الحصول على الكسب المادي حتى ولو كان ذلك على حساب الفن وعلى حساب فساد الذوق الفني بتقديم فن لا يخاطب إلا الغرائز ولا يقدم إلا سخافات وتفاهات، وذلك بسبب النظرة الرأسمالية للفن والتي تنظر إليه على أنه حرفة الغرض الوحيد منها المكسب المادي فقط.. ولذلك فنعمان عاشور يعتقد أن الحل الوحيد للسينما هو التأميم وهو الإجراء الذي يقوم به المجتمع الاشتراكي حتى يحافظ على رفع درجة وعي وذوق الشعب ويجنبه سيطرة رأس المال عليه وعليها وبخاصة أن من يمتلك رأس المال ليس له علاقة بالفن.

ولذلك ينظر راجي إلى سمير فخري وأمثاله من المنتجين والمخرجين الرأسماليين الذين لا يهمهم إلا الكسب المادي كأعداء للجمهور، يدمرون ذوقه الفني ويجب العمل على حمايته منهم بتدخل الدولة.

راجي : هي بعيدة إن شحاته محمد ده يبقى منتج ! وأنتي نفسك تبقي نجمة كبيرة وبمرور الوقت منتجة وصاحبة شركة مش بعيدة إيه اللي يمنع ! لكن تعرفي.. ما فيش حل للوضع إلا بحماية الجمهور منكم !!

فتحية : منا ! تقصد إيه يا راجي !!

راجي : كل المغامرين اللي زيك وزي سمير فخري وزي ألف مليم! الدولة لازم توضع حد لده كله.

وعندما يرى راجي تلك الفئة الجديدة الصاعدة في مجال الفن والإنتاج السينمائي فإنه يصدم إذ يتحول شحاته محمد من عامل ريجسير

إلى منتج سينمائي، وسمير فخري من صاحب تاكسيات إلى منتج سينمائي وسيناريست كذلك انتقال عدوى التجارة إلى النقاد أيضًا أمثال السيد مخيمر.. لذا فإن تأميم السينما هو الحل الوحيد لإنهاء هذه المهزلة حتى تتمكن الدولة من رفع مستوى الأفلام وتطوير صناعة السينما وتصحيح ذوق الجمهور بعيدًا عن الأفلام الهابطة التي لا تناقش إلا موضوعات الجنس الرخيص والموضوعات الساذجة، ولذلك يصرخ راجي قائلاً : "علاجها الوحيد التأميم أنا من رأيي يأمموها ".

وهو ما يشير إليه نعمان عاشور في كتابه **المسرح حياتي** بأهمية وجود القطاع العام لحماية مصالح الشعب والدولة من هؤلاء الرجعيين الذين يحاولون السيطرة على مجريات الأمور: "مما أصاب المجتمع بنوع من الشلل أو الجمود وانتهى عام ١٩٥٩ بالحملة المفاجئة على كافة المفكرين الديمقراطيين والثوريين الاشتراكيين تحت ستار مكافحة الشيوعية" [٦] . ولذلك كتب نعمان عاشور هذه المسرحية عام ١٩٥٩ وقبل صدور القوانين الاشتراكية.

فإذا انتقلنا إلى مسرح برنارد شو أنجد أنه يستخدم التكنيك نفسه ففي مسرحية الإنسان والسلاح نجد شخصيتين تعبران عن رأي برنارد شو في الحب والبطولة والفروق الطبقية فنجد بلانتشلي ذلك الجندي السويسري الذي يمتلك نظرة واقعية والذي يأتي ليحطم ما في ذلك المنزل من سخافة التعلق المبالغ فيه بالمثاليات فتشعر وكأنه صوت برنارد شو في المسرحية ذلك الناقد ينظر بعين واعية فاحصة لما يدور حوله فيزيل الأقنعة التي يرتديها من حوله.. وذلك من خلال المقابلة بين شخصيته وشخصية رينا وسيرجيوس. وعلى هذا فنحن نشعر أن بلانتشلي لم يدخل إلى بيت بيتكوف ولكنه دخل إلى المجتمع التقليدي ككل ليعريه ويكشف عن مساوئه ويواجهه بحقيقة مثالياته الزائفة.

ولذلك فإننا نشعر دائمًا أن بلانتشلي هو لسان حال شو وهو يرى مساوئ المجتمع ممثلة في هذه العائلة فلا يملك إلا أن ينقده ويظهر مساوئه خاصة وأن السمة الأساسية لأدب شو أنه أدب واقعي ضد الرومانسية وهو ما جعل س. إم.. جود يقول عنه في كتابه **برنارد شو** : " إن شو قد اندفع إلى الغرفة المغلقة لتقاليد العصر الفيكتوري السابق ليفتح أبواب عقولنا ويسمح بدخول النور والهواء والحرية إليها "(٧).

في البداية نجد بلانتشلي يؤكد الحقيقة بأن الجندي ما هو إلا رجل عادي قذفت به الأقدار إلى ساحة القتال، فهو يظهر في مظهر سيئ ملوثًا بالطين والدماء، جائعًا... غاية ما يسعى إليه قطعة من الشيكولاته، ويؤكد لرينا صاحبة النظرة الرومانسية عن البطولة والمحاربين الأبطال أن تسعة جنود من كل عشرة ولدوا أغبياء، فهو لا يخلع عليهم أي صفة خارقة كالذكاء أو البطولة ولا يحمل معه أي أسلحة أو ذخيرة بل قطعًا من الشيكولاتة والكيك.. فهو جندي محترف لم يدخل الحرب للدفاع عن وطنه بل كحرفة يرتزق منها : " أنا سويسري أحارب فقط كجندي محترف، وقد اشتركت مع الصرب لأنهم أول من أتوا في الطريق من سويسرا ".

كما يؤكد لها أن غاية ما يسعى إليه الجندي في المعركة هو تأمين حياته، فلا يوجد جندي يهرول إلى ساحة القتال ليسبق زميله بل إن كل واحد يحاول أن يهرب من الساحة خشية الموت حتى في طليعة الجيش نجده يشد لجام فرسه " ليهرب معه بالطبع "، وهكذا يحطم بلانتشلي صورة القائد الجسور ولذا فهو يؤكد لها أن غاية ما يهم الجندي شيئان : "سماع الناس وهي تحكي عنه أكاذيب، أما الشيء الآخر فهو الحفاظ على حياته بشتى الطرق".

وبما أنه عدو للرأسمالية والاستعمار لأنهما سبب الحرب فهو ضد الهالات والأفكار الأسطورية التي تحيط بالحرب والمحاربين والتي "يرجعها شو إلي ظهور بيرون الشاعر الرومانسي والذي استطاع التأثير على عقول الناس بأفكاره المثالية، وهو ما نجده على لسان رينا وهي تعترف لأمها بإحساسها المتوجس ناحية سيرجيوس البطل الذي تحبه لبطولاته : " خطر لي وهو يحتضنني بين ذراعيه وينظر في عيني أننا ربما نكون اكتسبنا أفكارنا البطولية من شدة شغفنا بقراءة بيرون وبوشكين ولأننا سعدنا كثيرًا بموسم الأوبرا في بوخارست في تلك السنة. إن واقع الحياة نادرًا ما يكون هكذا... تخيلي اننى شككت فيه : قلت لنفسي يمكن أن تكون بطولته ومهاراته العسكرية مجرد أوهام ستبددها المعركة الحقيقية.

وهذا بالفعل السبب الذي يشير إليه شو كسبب في تلك الهالات الرومانسية التي تحيط بالحرب والمحاربين وذلك لأنه مفكر واقعي يكره الحرب التي تدمر البشرية من أجل الاستغلال.. ولهذا يخلع شو على بلانتشلي صفة الجندي الحقيقي بكل ما فيه من صفات واقعية وهو ما يتنافى مع الهالة العسكرية حينما يجعل بلانتشلي يحشو جيوبه بالشيكولاتة بدلاً من الذخيرة.

وهو ما يشير إليه علي الراعي في كتابه **برنارد شو** حينما يقارن بينه وبين المسرحي جيلبرت:

" إن المقارنة بين النظرتين إلى القتال : النظرة الممجدة والنظرة الواقعية هي إحدى الوسائل التي يتوسل بها الكاتبان للتقليل من شأن المجد الحربي ".

فالمسرحية تهدف إلي هدم الأفكار الفيكتورية القديمة التي كانت تؤكد أن الهدف الأساسي للجندي في ساحة المعركة هو تحقيق البطولة والنصر.. وهو على النقيض مما يؤكده بلانتشلي الذي يؤكد أن غاية الجندي في المعركة هي الحفاظ على حياته ويؤكد لرينا أنه اكتشف من خلال خبرته كجندي مدة أربعة عشر عامًا أن " نصف جنود أبيك لم يشموا رائحة البارود من قبل.. أما ما أدى إلى حدوث هذا فكان فقط نتيجة الجهل بفنون الحرب لا بسبب آخر ".

في مسرحية **كانديدا** تمثل البطلة كانديدا زوجة القس موريل وجهة نظر شو في المرأة الجديدة حيث يثور شو على الوضع المتردي الذي فرضه العصر الفيكتوري في إنجلترا على المرأة وحرمت المرأة من أية حقوق إنسانية وأصبحت لعبة للرجل يلعب بها كما يشاء ولذلك كان على شو أن يجسد صورة جديدة مختلفة للمرأة الجديدة، امرأة متحررة حرة لها حقوق الرجل نفسها وتتمتع بالمزايا نفسها.

ولا يمكن لنا أن ننسى تأثير إبسن على شو في وجهة نظره في ضرورة تحرر المرأة وتحقيق كيان مستقل لها والتي نجد لها تجسيدًا في مسرحية **بيت الدمية** لإبسن والتي تهجر فيها نورا بطلة المسرحية بيت زوجها هلمر الذي لم ينظر إليها أبدًا على أنها مخلوقة ذات كيان ووجود خاص، ولذلك ستظل صفعة نورا لباب المنزل – منزل الزوجية – في نهاية المسرحية أشهر صفعة في تاريخ الدراما لأنها كانت بمثابة صفعة في وجه كل التقاليد التي كانت سائدة في العصر الفيكتوري وما قبله من عبودية المرأة، وإعلانًا لبدء مرحلة جديدة، مرحلة تحول في شخصية وتكوين المرأة الجديدة، ولا شك أن شو تأثر بإبسن كثيرًا خاصة في مسرحية **زير النساء** وهو ما أشار إليه أيضًا في كتابه **جوهر الإبسينية**.

في مقدمة مسرحيته **كانديدا** يصف شو بطلته بأنها " امرأة تخلصت من كل الرواسب والشوائب التي تحيط بالشخصية التقليدية، وقد جنبها عقلها الناضج وقوة شخصيتها الوقوع في مهاوي الرذيلة وفقدان الكرامة.. ويمتاز تفكيرها بالصراحة والتحديد لأنها طبيعة الأشياء وليس لأنها تعمل حسابًا للتقاليد والعرف ".

فعلى الرغم من زواج كانديدا من شخصية لها وضعها المتميز في المجتمع وهو القس موريل إلا أن سيدة الموقف في حياته هي كانديدا التي تحتوي زوجها بكل ذكاء وهدوء وتعامله كأنه طفل، وتدرك أن زوجها له الكثير من المعجبات بشخصيته الجذابة بل وتؤكد له أن النساء لا يحضرن للكنيسة لسماع محاضراته عن الاشتراكية وإنما لكي يتمكن من رؤيته وسماع صوته العذب.

وعندما يقع الشاب الرومانسي مارشبانكس في حبها فإنها لا تهتز لكلماته الرومانسية وتفضل زوجها عليه، وعندما تفاضل بينهما فإنها تؤكد أنها "ستعطي نفسها لأضعفهما" أي لمن يحتاج إليها أكثر، فيتقدم موريل قائلاً بأن كل ما يملكه من قوة وإخلاص وسلطة ومركز ملك لها. أما مارشبانكس فيقدم لها ضعفه واحتياج قلبه لها، فتختار موريل لأنها بذكائها تدرك مدى احتياجه إليها حتى وإن لم يكن يدرك ذلك.. إنها كانديدا التي تدرك كل وقائع الحياة وتملك زمام الأمور من حولها وتجسد وجهة نظر شو في المرأة الجديدة التي تتطلع إلى أن تكون موجودة بالفعل في المجتمع.

وهكذا تؤكد كانديدا أنها جديرة بأن تكون عنوان المسرحية وبطلتها وسيدة الموقف فيها وموضوع مناقشة للكثير من النقاد في كتبهم أمثال إيريك بنتلي في كتابه **برنارد شو** وهـ.س. دافين في **جوهر مسرح**

برنارد شو ووليام إيرفين في عالم برنارد شو وغيرهم، وهو ما دفع شوقي السكري في كتابه دراسة نقدية إلى أن يؤكد :

"أنها تنتمي إلى نمط شو المفضل من النساء بكل الحيوية التي تمتلكها والتي يمكن أن نتوقعها منها.. وهي تعرف ما تريد وتحصل عليه دائمًا، فهي تريد الزواج من الرجل الذي تحبه وبالفعل تنجح في الزواج من موريل.. وتفرض كيانها ووجودها على عقله وتفكيره بحيث تزيل أي عقبة أو أي شخص يتسبب في تحويل انتباهه عنها.. إن كانديدا على أية حال امرأة ذات إرادة مستقلة "(٨).

في مسرحية مهنة مسز وارين تجسد فيفي وجهة نظر شو في مفهومه للمرأة الجديدة. فهي فتاة متحررة لا تعترف بالرومانسية وبالأفكار الرومانسية عن الحب والزواج، فهي في المقابل فتاة عملية لا تؤمن إلا بالعمل من أجل الاستقلال، ولذلك تفضل العمل والابتعاد عن أموال أمها الملوثة. ويصفها شو في توجيهاته المسرحية بأنها فتاة " متطلعة وقوية وتثق في نفسها وتعرف حدودها جيدًا " ولذلك فهي كما تقول لا تنظر إلى الجمال المطلق والرومانسية والبطولة إلا " كاعتبارات زائفة ومضيعة للوقت " وتكره الإجازات وتفضل علم الحساب لأنه يمثل ويجسد وجهة نظرها في المجتمع فهي تعتمد على ذهنها الرياضي في تقييم الأمور.

إن فيفي تمثل المرأة الجديدة عند شو التي تختلف كليًا عن المرأة في العصر الفيكتوري، فقد استخدمها للتعبير عن وجهة نظره في المجتمع وأخلاقياته من خلال نقدها أمها وشريكها لفضح النظم الرأسمالية التي تطيح بآدمية البشر، فهي لا تضع في اعتباراتها العواطف والأوهام لأنها تتناقض مع الاتجاه العقلاني المنطقي الذي جعلته منهجًا لحياتها.

ففي البداية تتعاطف فيفي مع أمها وتعتبرها ضحية الظروف، وتعجب بقوة شخصيتها التي منعتها أن ترضخ للفقر، فينتهي الفصل الأول والبنت وأمها على وفاق خاصة عندما تؤكد الأم حقيقة تتفق مع وجهة نظر شو وذلك حينما تسأل ابنتها "كيف تستطيعين أن تحافظي على احترامك لذاتك في مثل هذه الظروف من الفقر والعبودية ؟ " فترد فيفي : " أمي العزيزة إنك لامرأة رائعة : أنت أقوى من كل إنجلترا ولا يوجد ما يجعلك تشعرين بالخجل أو العار قيد أنملة "، ولكن الحال تتبدل في الفصل الثالث بعد مشهد الخطبة بين كروفتس – شريك أمها في بيوت الدعارة – وفيفي حينما تكتشف فيفي أن مسز وارين ليست بغيًا سابقًا فحسب ولكنها شريكة في عدة منازل تدار للدعارة في كل أوروبا وأن فرانك الذي كانت على وشك الزواج منه هو أخوها من القس صموئيل جاردنر الذي كان أحد العشاق الأوائل لأمها، ولذلك تثور فيفي على كروفتس ذلك العجوز الذي يطلب الزواج منها لأنه شريك أمها في أعمال الدعارة ولأن أمواله ملوثة بحياة هؤلاء الضحايا: ضحايا الفقر واستغلال الرأسماليين، ثم تثور على ذلك المجتمع الذي يحتوي هؤلاء السفلة من البشر، وتلك القوانين الرأسمالية التي نشأت في أحضانها مثل هذه السفالات، ولذلك فهي تؤكد له أنها تشعر بالغثيان عندما تفكر فيه هو وأمه تلك المرأة التي لا تستحق الذكر وحامى العاهرة الرأسمالي.

ولذلك فهي في النهاية تثور على أمها وتعلن لها أن عليها أن تنفصل عنها نهائيًا غير عابئة "بقطرات دموع رخيصة "من أمها مؤكدة لها" يجب أن أعمل وأعمل للحصول على المال ولكن عملي لن يكون مثل عملك وطريقي ليس كطريقك يجب أن نفترق" وهو الرأي الذي أكده شو مرارًا في معظم كتاباته سواء المسرحية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

وهكذا يؤكد شو في أولى مسرحياته التي بدأها عام ١٨٩٤ وحتى نهاية دراساته في عام ١٩٥٠ أن الفقر هو أصل جميع الرذائل في الدنيا، وهذه الدراما الأولى تبرز نتائج الفقر في أعظم مخازيه وهو البغاء. وقد منع الرقيب في لندن تمثيل هذه الدراما بضع سنوات بحجة أنها تتحدى الحياة العامة، وتفضح أشياء اصطلح على إخفائها، ولكنه عاد فأجاز تمثيلها.

في مسرحية **بيوت الأرامل** تمثل بلانش دفعة الحياة التي طالما تحدث عنها شو وهي قوة روحية تكمن في الكون ولا يعرف الإنسان شيئًا عن أصلها، وهذه الدفعة لا تملك الكمال المطلق أو المعرفة الشمولية ولكنها تسعى في الوقت نفسه وبمروره للحصول على الكمال والمعرفة من خلال أدواتها التي تتمثل في البشر.. وتعد المرأة الجنس الأقوى في نظر دفعة الحياة تلك، لأن غرائزها أقوى وأكثر جبرًا وإلحاحًا ولذلك فهي تستخدم سحر جاذبيتها الجنسية التي منحتها إياها دفعة الحياة لكي تتمكن من الإيقاع بالذكر للقيام بدور الزوج والأب من أجل كسب عيشها وعيش أولادها.

وفي هذه المسرحية تجسد بلانش نظرية شو في المرأة التي تطارد الرجل فهي تهيئ الظروف والجو المناسب لهاري ترنش حتى لا يجد مفرًا من الزواج منها، كما تمثل بلانش الأنوثة المتفجرة في كل حركاتها وتصرفاتها فهي تتبع كل كلمة بتنهيدة ثم تنظر إلى ترنش نظرات متسللة من تحت رموشها : " تعطيه الكوب ناظرة إليه نظرة ذات مغزى تجعله ينظر إلى الأرض بسرعة " وذلك عكس المرأة المستكينة في العصر الفيكتوري، فإن المرأة هنا هي التي تبدأ بمخاطبة الرجل لجذب انتباهه إليها وهي جرأة لم تعرفها المرأة من قبل، ولذلك نجد ترنش يؤكد تلك الحقيقة وهي مبادرة بلانش للحديث معه :

ترنش : لقد كنت أنت من بدأ الكلام، وطبعًا سرني أنك أتحت لي الفرصة، ولكن صدقيني ما كنت سأحرك ساكنًا لو لم تشجعيني.

بلانش : لقد سألتك عن اسم قلعة فقط، وليس في هذا ما يخل بالتقاليد ولا يجافي الذوق.

إنها لا تتردد في أن تسأله : " متى نتزوج ؟ " وهذا ما يوضحه أبوها سارتوريوس لترنش حينما يؤكد له أنها امرأة تعرف ما تفعل، إذا رغبت في الحصول على شيء فإنها تواصل سعيها في إصرار وعناد حتى تحصل عليه بأي ثمن. وهي تنظر للزواج على أساس أنه صفقة يجب أن تتم بأقل قدر من الخسائر وأكبر قدر من الأرباح.

وهكذا عندما تشعر أن ترنش من الممكن أن يبتعد عنها فإنها سرعان ما تستعمل كل أسلحتها الأنثوية لاسترداده مرة أخرى حتى وإن كانت تتظاهر بعكس ذلك، وهو ما يبدو في الحوار التالي :

بلانش : يا لضعف روحك، لم لا تذهب (يتجه ليأخذ قبعته من فوق المنضدة وقد احمر غضبًا، ويستدير ليتجه إلى الباب فيجدها واقفة في طريقه مما يضطره للوقوف) إنني لا أريدك أن تبقى (يظلان لحظة واقفين وجهه لوجه وملتصقين تقريبا، هي مثيرة ومغرية، على ملامحها دعوة صامته للالتصاق، أكثر ووجنتاها في شدة الاحمرار دليلاً على قوة الرغبة. يفهم فجأة أن حدتها وسبابها نوعٌ من الغزل فتلمع عيناه ببريق ماكر ويزحف التأثير على فمه أيضًا، يبدأ في التحدث والتودد، ويعود بخطى ثابتة إلى كرسيه ملقيًا بنفسه فيه).

إنها امرأة جديدة تحركها دفعة الحياة، وتدرك كيف تستخدمها بذكاء لتنال ما تريد خاصة بعد أن شعرت بأن فريستها قد وقعت في الشباك فلا تتردد أن تطلبها مرة أخرى بجرأة:

بلانش : قل لي شيئًا واحد (تنحني عليه بشغف) انظر في وجهي (لا يجيب) أتسمعني (تضع كفيها على خديه وتدير رأسه) انظر في وجهي (يغمض عينيه بشدة مبتسمًا ابتسامة باهتة) ألا تراني (تركع فجأة بحيث يصبح صدرها موازيا لكتفيه) هاري ماذا كنت تفعل بصورتي منذ برهة عندما ظننت نفسك وحيدًا (يفتح عينيه مفعمتين بالفرح، تطوقه بذراعيها، وتسحقه في قبلة شديدة ثم تضيف بصوت حنون) كيف تجرؤ على لمس شيء يخصني؟

وهكذا هبط شو بالمفاهيم الفيكتورية إلى أرض الواقع وأخضع الدراما للمقاييس العلمية الجديدة في الحياة متبنيًا وجهة نظر شوبنهاور ونظرية فرويد في القرن العشرين، التي تمزق حجاب الاحتشام الذي كان يغطي به الفيكتوريون حقائق الجنس.

وفي مسرحية **رجل القدر** تجسد السيدة وجهة نظر شو في المرأة الجديدة وهذا ما تم تحليله في الفصل المخصص لذلك، أما من الجانب الآخر فإن هذه المرأة هي لسان حال شو الذي ينقد الأفكار المثالية عن الحرب والمحاربين، فتأتي هذه المرأة التي تعامل نابليون بمنتهى السخرية والاستهزاء لتسخر من أفكاره وتحطم تلك الهالة التي يحيط بها نفسه خاصة عندما يحاول أن يصبغ على احتلاله البلاد التي يدخلها صبغة شرعية مهذبة : " يجب أن نفكر في الغير وأن نعمل من أجل الغير وأن نقودهم ونحكمهم إلى سبيل خيرهم فإن إنكار الذات هو أساس كل نبل حقيقي". إلا أننا نفاجأ بها تسخر منه – لاحظ سخرية امرأة عادية من بطل أسطوري تهابه الناس – فهي لا تهتز لما تسمعه من نابليون من آراء عظيمة مثالية بل على العكس تسخر منه قائلة: "ألم تلاحظ أن الناس يبالغون دائمًا في تضخيم قيمة الشيء الذي لم يتأت لهم؟!". وهو أحد آراء شو الأثيرة إلى نفسه وفكره.

وتعي هذه السيدة أن الحرب بالنسبة لهؤلاء الأبطال وسيلة لتحقيق أمجادهم الشخصية دون النظر إلى أية اعتبارات أخرى، ودون النظر إلى هؤلاء الآلاف من الجنود الذين يزجون بهم إلى ساحة القتال: " إنك تسوق آلاف الأرواح من أجل انتصاراتك ومطامعك ومصيرك ". ثم تدخل هذه السيدة إلى أعماق تركيبة هؤلاء المحاربين فهم ليسوا إلا رجالا فارغين لا يحملون أية مشاعر إنسانية ولا ينظرون إلى الجنود أتباعهم إلا كمجرد دمي، دماؤهم رخيصة وأرواحهم أرخص خلقت من أجل الصعود على جثثها للوصول إلى أعلى درجات سلم المجد الشخصي، لهذا فهي تؤكد له: "إنك شديد القسوة فليس الرجال والنساء بالنسبة لك سوى أشياء تستعملها لغاياتك ولو حطمتها في أثناء هذا الاستعمال ".

إنها نموذج لشخصية المرأة التي جاءت لتحطم تلك الهالات الرومانسية التي تحيط بالأبطال فتتحدث إلى نابليون بمنتهى الاستهتار ولا تخجل أن تنزع عنه كل صفات العظمة والبطولة التي يحيط بها نفسه، وقد صرح شو بآرائه الصريحة والجريئة في الفرنسيين والإنجليز والنمسويين في بداية المسرحية حين قال:

"نحن في يوم الثاني عشر من مايو سنة ١٧٩٦ في قرية (تافاتساتو) على الطريق بين لودي وميلان في شمال إيطاليا... النهار قد تجاوز منتصفه وأطلت الشمس على السهول (لمباردي) وهي تتلظى فراحت ترمق جبال الألب في احترام وترنو إلى قرى النمل غير مشمئزة لنعاس الحلاليف في القرى ولا مستاءة بما كانت تستقبل به من فتور في الكنائس ولكنها أخذت ترمق في ازدراء طاغ جحافل ضمت أسراب حشرتين أو بالأخرى جيوش الفرنسيين والنمسويين.

ولا عجب أنه لم يوفق كاتب في التاريخ إلى وصف الإنجليز وأخلاقهم قدر ما وفق الفيلسوف الساخر جورج برنارد شو بمنتهى الجرأة – وهو الذي كان يعيش بينهم وينتمي إليهم ويتربع على عرش الأدب لديهم – في مصارحتهم بعيوبهم المخزية، ولكن هذا ليس بالغريب على الكاتب الأيرلندي الذي ندد بالاستعمار الإنجليزي لمصر، وندد بحادثة دنشواي سنة ١٩٤١ في مسرحيته المعروفة لنا جميعًا كمصريين **بجزيرة جون بول الأخرى**.

ولهذا يورد شو نقده للمجتمع الإنجليزي على لسان نابليون بونابرت الفرنسي والذي نشعر من خلال حديثه مع السيدة في هذا الصدد بأن شو يتقمص شخصيته فيورد على لسانه رأيه ونقده للمجتمع الإنجليزي الذي يمثل العالم من أجل الحصول على الموارد البشرية والمادية لتلك البلاد التي يستعمرها تحت مسميات التفوق الاستعماري والعظمة القومية ونشر المسيحية في الوقت الذي لا يخفى فيه على أحد حقيقة هؤلاء اللصوص.

نابليون : إن كل إنجليزي يولد في كيانه قوة خارقة تجعله يتوهم أنه سيد العالم.. إنه لا يعجز قط عن العثور على المبرر الخلقي فهو يتظاهر بأنه النصير الأكبر للحرية وللاستغلال القومي يتغلب على نصف الدنيا ويضمه إلى مملكته ويسمى هذا استعمارًا وهي كلمة مشتقة من التعمير، وهو إذا أراد سوقًا للبضائع التي غشها في مانشيستر أرسل أحد المبشرين ليسلم أهل البلاد – التي يريد أن يتخذها أسواقًا له – رسالة السلام.. وهو للدفاع عن سواحل جزيرته يضع قسًا على سطح سفينة ويرفع علمًا عليه الصليب فوق أعلى سواري السفينة ثم يبحر إلى أقصى أطراف الدنيا.

وهكذا استطاع كل من برنارد شو ونعمان عاشور أن يقدما في أعمالهما بعض الشخصيات التي تقوم بدور حامل الرأي أو المتحدث الرسمي بلسان المؤلف في بعض المواقف التي يريد فيها إبراز رأيه الخاص فيما يدور حوله من مواقف وأحداث تعقيبًا عليها أو محاولة لنقدها وتغييرها أو المناداة ببعض التوجهات. وهذا لا يعيب أيًا منهما لأن هذه الشخصيات لم نشعر أنها مقحمة على العمل بشكل حاد بل إنها تتمشى مع النص بهارمونية ولا تخرج عنه، فهي تملك المؤهلات الفكرية والثقافية والاجتماعية التي تمكنها من إبداء هذه الآراء التي تعبر عن موقفها العملي في الحياة ومسلكها الدرامي في النص المسرحي. أي أن برنارد شو ونعمان عاشور استطاعا أن يجسدا آراءهما وأفكارهما في السياق الدرامي لنصوص مسرحياتهما. فقد كانت الشخصيات تدافع عن مصائرها بمنتهى الإيجابية والحيوية، ولم تلتزم مجرد التعبير السلبي عن آراء وأفكار الكاتبين المسرحيين.

***

هوامش الفصل السادس

١. نعمان عاشور : المسرح حياتي : القاهرة – القاهرة للثقافة العربيـة – ١٩٧٥ ، ص ٩٨ .

٢. كمال الدين حسين : المسرح والتغير الاجتماعي في مصر : القـاهرة – الـدار المصرية اللبنانية – ١٩٩٢ ، ص ١٢٩ .

٣. المرجع السابق ، ص ١٣٩ .

٤. خيري شلبي : في المسرح المصري المعاصـر : القـاهرة – دار المعـارف – ١٩٨٢ ، ص ٩٩ .

٥. كمال الدين حسين : المسرح والتغير الاجتماعي في مصر : القـاهرة – الـدار المصرية اللبنانية – ١٩٩٢ ، ص ١٤٩ .

٦. مرجع سبق ذكره : نعمان عاشور ، ص ٢٢٠ .

7. C.E.M. Joad : Bernard Show . Gollancz . 1949 . P. 105 .

٨. شوقي السكري : دراسة نقدية : مكتبة النهضة – ١٩٥٧ ، ص ٩ .

***

الفصل السابع

الحـــوار الـدرامـــى

لا شك أن للحوار الدرامي دوره الحيوي في العمل الأدبي سواء أكان مسرحية أم قصة أم رواية لأنه ليس مجرد كلام تنطق بها الشخصيات، بل هو تعبير عن حقيقة الشخصيات وإيحاء بالأجواء النفسية والاجتماعية في العمل الفني. ولكن دور الحوار في المسرحية هو عمودها الفقري؛ لأنه يحل محل الوصف والسرد وتحليل الشخصيات وسد الفراغات التي قد تنشأ في التسلسل الدرامي، فالكاتب المسرحي لا يملك كل هذه التسهيلات، لذا فهو يعتمد اعتمادًا كليًا على الحوار لوصف الشخصيات وتوصيل الأفكار والإيحاء بالجو العام في المسرحية إلى جانب وصف الحالة النفسية للمتكلم.

والحوار الدرامي الجديد هو الذي ينجح في خلق نوع من التطور الذي ينقلنا من حالة إلى أخرى ومن موقف إلى آخر في المسرحية، أي إنه يكون بمثابة الدفعة التي تحرك عجلة الأحداث في المسرحية إلى الأمام وإلا بات حوارًا مملاً ليس له قيمة سرعان ما يبتعد عنه القارئ نتيجة إصابته بالملل .

وبالفعل نجح نعمان عاشور وشو في تقديم حوار درامي جيد؛ ولذا لاقت مسرحياتهما نجاحًا ملحوظًا نظرًا لبعدهما عن الإيقاع الممل الرتيب، واستخدام إيقاع سريع متدفق. ومما لا شك فيه أن ذلك كان يرجع لتألق الفكر وتدفقه مما جنب الحوار الرتابة والممل.

ففي مسرحية **الناس اللي تحت** نجد بهيجة هانم دائمًا ثائرة غاضبة متوعدة، فهذه الطبقة من الملاك – والتي يقف نعمان عاشور ضدها – غالبًا ما تتسم بالقوة والتحكم إلى جانب الجهل، ولذا فهي غالبًا تختار

ألفاظًا سوقية تخاطب بها سكان البدروم لإحساسها بالتعالي على هؤلاء البسطاء لأنها من وجهة نظرها تتحكم في أقدارهم :

بهيجة : (تجتاز الباب فكري بجانبها وهي تدفعه) لقيتي حد عندك في البدرون يا فاطمة ؟

فاطمة : دا بينهم لسه نايمين يا ست هانم.

بهيجة : ادخلي قدامي (تدفعه في عنف أمامها) انجر قدامي إنت بتنام على ودانك بقى لي ساعة باخبط على الخشب سامعني وعامل نايم.

فاطمة : إنت أطرش يا وله.

فكري : (وهو يرد عليهما معًا) حرام عليكم على الصبح. كفاية ما نمتش طوال الليل حرام عليكم يا عالم.

بهيجة : اخرس يا ملعب ما تتكلمش. ده أنا حا أوديك في جناية إنت فاكرني إيه من الولايا اللي بينضحك عليهم.

وعلى النقيض نجد شخصية عزت الرسام الذي يحلم ببناء مصر الجديدة التي يوجد فيها مكان لهؤلاء البسطاء الذين لا يقدرون على مواجهة فظاظة وطمع هؤلاء الأغنياء، إذ إن حواره يتميز بالرقة والعذوبة والتمسك بالحلم :

عزت : والحلم اللي أنا باحلمه بصحيح يا لطفية إن احنا داخلين على حياة جديدة، ولازم نعيش في مصر ثانية – مصر الجديدة.

وعلى الرغم من التباين الواضح بين الشخصيات، إلا أن نعمان عاشور تمكن من جمعهم في مشاهد واحدة، واستطاع أن يخلق بينهم لغة للحوار تبين الاختلاف بينهم، فيجمع بهيجة هانم وهي تندب حظها لهروب

زوجها بأموالها مع فكري ومنير الخادمين اللذين يتطلعان إلى الهروب من هذه الحياة القاسية التي يعانيان فيها قسوة العبودية، وينطلقان إلى غد أفضل.. وهو ما يعد في الوقت نفسه تقابلاً بين أفكار هذه البرجوازية والرجعية وهؤلاء الصغار الذين يرفضون الطبقية وينكرونها :

بهيجة : عاوزة تطلعي ؟ تبقي واخدة فستان وجزمة وعاوزة تطلعي ؟ شايف يا أستاذ بيتبطروا على النعمة اللي ما يستهلوهاش.

منيرة : (وقد طوحت الصرة وراء ظهرها وما زالت ممسكة بها في يدها لتبعدها عن متناول يد الهانم بتبجح) هو انتي يا ستي اديتي لي حاجة من عندك ؟

بهيجة : شوفوا الألفاظ بتاعتها ؟ يا بت دا أنا جايباكي من ورا الجاموسة ما كنتيش تعرفي تنطقي الكلمة.

منيرة : أنا مش عاوزه أخدم حد.. وار الجاموسة أحسن لي.

بهيجة : الجاموسة أحسن مني ؟ شايف يا أستاذ.. سامعين.

ودائما يدخل عبد الرحيم الكمساري البسيط في الجدال مع رجائي سليل الطبقة الأرستقراطية حيث لا يستطيع عبد الرحيم أبدًا أن ينسى أن رجائي ممثل لتلك الطبقة التي كانت تتسيد الموقف من قبل ولذا فهو لا يترك فرصة دون أن يلمح لأصله وطبقته البائدة، وإن كان سكن رجائي بجوار عبد الرحيم في البدروم يحمل أساسًا دلالة ساخرة، تتبدى من خلال المفردات التي يتضمنها الحوار :

رجائي : (يلحق به قبل أن يدرك حجرته) تعالى هنا هو أنا يا أخي ما أشوفكش إلا نايم أنا عمري ما شفتك ما بتنامش.. إيه الحكاية ؟ أمال بتعمل إيه مع الركاب ؟ بتسبهم في العربيات وتنام.

عبد الرحيم : (بينتهزها فرصة ويروح يكيل له) يا أستاذ رجائي أنا رجل عامل باعيش من شغلي ومن عرق جبيني وبأنام علشان أقدر أشتغل وآكل لقمتي بإيدي.

في **الناس اللي فوق** يرسم نعمان عاشور من خلال الحوار الصراع بين الطبقات الأرستقراطية القديمة والطبقات الجديدة التي ظهرت في المجتمع بعد قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، لذا نشعر دائمًا أن المسرحية عبارة عن مباراة بين هؤلاء الذين يشعرون بانتهاء عصرهم ولكنهم يحاولون الإمساك بتلابيب الماضي وبين هؤلاء الذين نفضوا عن أنفسهم ذل العبودية والهوان وأصبح الواقع والمستقبل ملكهم.

وهنا ثلاث جمل في حوار بين حسن ابن الطبقة الوسطى، وتيتي التي تنتمي للطبقة الأرستقراطية ولكنها متمردة عليها لإيمانها بمساواتها غيرها، ورقيقة هانم ممثلة الطبقة الأرستقراطية التي ترفض التنازل عن وضعها حتى في ظل الظروف المتغيرة توضح هذا التضاد بين هاتين المجموعتين :

حسن : كفاية عليهم اطردوا من حياة الناس حتى الكلام خسارة فيهم.

تيتي : عاوزين تضيعوا مستقبلنا مش كفاية فسدتوا حياتنا زي السوس في قلب الخشب.

رقيقة: اخرسي يا بنت.

فالمؤلف لا يسرد في المقدمة وصفًا للشخصيات أو للواقع أو التغيرات التي طرأت على هذا الواقع بعد قيام الثورة الاشتراكية وانهيار الإقطاع والرأسمالية، بل يعمد إلى الحوار ليكون وسيلته للتعبير عن أفكاره وتحليل الشخصيات، فنجد على سبيل المثال أنور الشاب الجامعي ابن وصيفة الباشا الخاصة يخاطب الباشا بندية وصلابة دون أي اعتبار

لمكانته السابقة في المجتمع لأن هذا الجيل وعى التجربة، وعلمته الثورة أنه لم يعد هناك مجال للتنازل عن الكرامة تحت أي ظروف.

أم أنور : اسكت يا أنور ما هو البركة بقا فيك يا باشا.

الباشا : البركة في ليه ؟ هو أنا اللي حصرف عليه ده راخر هو أنا هأفتح له المكتب؟!.

أنور : لا يا سعادة الباشا تصرف علي ده إيه ؟ هو أنا محتاج لحد ؟

الباشا : أمال جاي ليه ؟

أنور : الله جاي لك ليه إزاي؟

أم أنور : يا أنور اسكت.. أصله يا باشا امتحن في ديوان الموظفين ونجح ثلاث مرات بس الوظائف قليلة عليهم.

الباشا : طب أنا حا أعمله إيه هو أنا اللي حاكترها ؟

أنور : يا أمي أنا قايلك ما قابلش حد دي مسألة كرامة.

ومرة أخرى من خلال الجمل المتقطعة يبرز لنا نعمان عاشور من خلال لمحاته الذكية – ليس فقط بالحوار ولكن بالحركات البسيطة أيضًا – حالة رقيقة هانم النفسية المتوترة لإحساسها بالانهيار وهو ما يظهر في حديثها مع جمالات ابنة أختها :

رقيقة : (في غضب والسيجارة في فمها تخرجها وترد عليها) بدري إزاي؟ إيش عرفك إنتي رحتي قبل كده لوزير؟ هاتي كبريت (تضع السماعة على التليفون) اطلبيهم تاني. امسكي السماعة حاتقع من إيدي.

في مسرحية **عطوة أفندي قطاع عام** يبلور الحوار إحساس عطوة بالثورة على الأوضاع المتردية التي يعيش في ظلالها تحت مظلة

الرأسمالية موضحًا مساوئ ذلك النظام القاسي الذي يطيح بآدمية العمال.. وهو ما يلجأ إليه الكاتب لتلخيص مساوئ هذا الوضع والمقارنة بينه وبين النظام الاشتراكي الذي يمنح العمال حقوقهم ويكفل لهم الأمان : "عشرين سنة والمرتب ثابت مابيتغيرش". فقد أثقلت التجربة عطوة وجعلته يشعر بمساوئ هذا النظام ولذلك فهو دائمًا يقارن حاله بحال موظفي القطاع العام.

إن عطوة هو النقيض لشخصية الفنجري السني والذي نشعر فيه بإستاتيكية ملحوظة ينطق بها حواره الذي يتسم بالاستسلام والخضوع ولهذا فهو يتذرع بالدين كتبرير لخضوعه وكذلك للبخور الذي يشبهه عطوة بالضباب الذي يخفي أغراض الحاج الحقيقية، ودائمًا ما يردد "القبول في وجه الرسوم". ولهذا دائمًا نجد صراعًا بين هاتين الشخصيتين، عطوة الثائر المتمرد والسني المستسلم الخاضع :

عطوة : أصلي إيه ؟ (وهو يضع الجاكته على الكرسي)

السني : السنة يا عطوة أفندي ؟ هو إحنا لازم نصلي الفرض بس طب والسنة جرى فيها أيه ؟ (يكون عطوة قد جلس) قوم خدلك ركعتين.. قوم خدلك ركعتين قوم.. دا الحاج متباشر بالمصلى فتحتها حتكون خير على المحل وأهي لوجه الله وحده.

عطوة : أستغفر الله العظيم يا رب.. أستغفر الله العظيم بقى هو عاملها لوجه الله يا سني يا فنجري؟ مصلى ينفتح في دكان بقالة لوجه الله ؟

السني : علشان الخلق الضالين.. ولا الضالين آمين يصلوا فيها.. بيت الله.. هيه بتاعته.. بتاعت ربنا.. اقرا بنفسك " بيت الله" (ويشير إلى ما هو مكتوب فوق المصلى) ادخلوها بسلام آمنين.

وتمثل مفردات لغة الانفتاح في مسرحية **برج المدابغ** الجمل الحوارية للشخصيات كلها، فنعمان عاشور كان ضد الانفتاح لأنه من وجهة نظره نظام تجاري رأسمالي يطيح بكل القيم والمبادئ، ولذلك نجد أن اللغة المشتركة للجميع هي اللغة التجارية كتعبير عما يدور برءوسهم من حب لجمع المال والثروة غير عابئين بأية مبادئ أو أخلاق أو حتى علاقات أسرية إنسانية.. ولذا فهو بحق زمن البوتيكات حيث كل شيء يباع ويشترى حتى لو كان الأب أو الأخ كما فعل أولاد سلامة أبو اليزيد.

فعلى سبيل المثال نرى عصام ابن الحاج سلامة يرفع اللافتة التي كان يضعها والده فوق المكتب في البوتيك " يقيني " ليضع بدلاً منها ساعة صاروخية في إشارة واضحة لطابع العصر الجديد المادي ولغته.

عصام : يا راجل عيب دا أنت كنت تاجر قد الدنيا منظر المحل وشكل المحل وجو المحل هما العنوان والعنوان أساسي، إحنا مهما كان عندنا بضاعة الإعلان عنها أهم منها.. عندنا جيبات فخمة.. باروكات روعة.. بلوزات ما وردتش. بروش نايلون مافيش منه.. ولا لها قيمة في محل كله نعكشه.. وحكم ومواعظ (مشيرًا إلى اليافطة).

حنفي : أستغفر الله العظيم يا رب : دول مجرد كلمتين : بصمة خير.

عصام : يتحطوا جوه.. ويجيبوا الخير جوه ولكن ما يتحطوش في وش الزباين أبدا. يقيني بالله يقيني.. يعني إيه ؟ يعني إحنا بنغش ومش واثقين من بضاعتنا، مالهاش تفسير تاني. اسمع أنا حاشيل اليافطة دي.

ويستمر الحال على ما هو عليه مع ظهور نغمة حوارية مختلفة وهو هشام الذي يأتي من الماضي والذي بترت ساقه في حرب ١٩٧٣ ولا يزال متمسكًا بالمبادئ والقيم ورافضًا هذه الروح الانتهازية الاستغلالية :

هشام : لو كنتي حاربتي معايا زي ما حاربت. لكن للأسف.. عارفة يعني إيه إنك تعيشي مع ناس لاهما قرايبك ولا هما أهلك ولا هما أبوكي ولا هما أخوكي ولا هما أختك ولا انتي ليكي أي صلة بيهم ومع ذلك مصيرك هو نفس مصيرهم.. حياتك من حياتهم وموتك من موتهم.. ناس.. بتموت علشانك وانتي بتموتي علشانهم.

كذلك يتهكم نعمان عاشور في مسرحية **سيما أونطة** على هؤلاء القائمين على صناعة السينما لأنهم لا يمتون لها بصلة، وذلك من خلال الحوار كدلالة على تركبتهم الاجتماعية وأفكارهم السطحية التي كانت السبب الرئيس في انحدار صناعة السينما حيث إن الغرض المادي البحت كان السبب الوحيد في دخول هؤلاء الرأسماليين هذا المجال، ولهذا كتب سامي داود عنها مقالاً في جريدة الجمهورية حينما قدمت المسرحية على خشبة المسرح القومي عام ١٩٥٨ :

" قد تكون هذه المسرحية أقل من سابقتها في البناء الدرامي.. ولكن صدق التصوير والحوار البارع الذي امتاز به نعمان قد استطاعا تعويضنا عن هذا النقص. ولا شك أن سيما أونطة من أنجح المسرحيات المؤلفة التي عرضها المسرح القومي حتى الآن " [١] :

ولهذا نجد سمير فخري المنتج السينمائي صاحب تاكسيات في الأساس ولكنه دخل مجال السينما كنوع من التجارة. وحتى الناقد المفترض فيه أن يصحح الأوضاع الفاسدة ويحاول تغييرها، نجده منافقًا يسعى إلى الحصول على المال فقط بل إنه يقلب الأوضاع ويحتال بالألفاظ :

أ. م : اسكت انت يا شلضم ما تفهمش الكلام ده.. مش مستواك.. يامودموازيل.. مهاجمة الأفلام المصرية بقسوة وعنف وبشدة على طريقة بعض النقاد حتخدم السينما؟! أبدًا. بالعكس حتأخرها. السينما عندنا لسه بكر لسه صغيرة لسه صناعة ناشئة.

وبالمثل فالحوار الدرامي كان له أهمية قصوى في مسرح برنارد شو ذلك لأن شو كما يقول نبيل راغب في **موسوعة الإبداع الأدبي** في الفصل المخصص للحوار الدرامي :

"وإذا كان شو يعتني في مسرحياته الشهيرة بملاءمة الحوار لمنطق الشخصية ومستواها الفكري والاجتماعي – فإنه يعتمد في المقام الأول على تطوير الصراع الدرامي من خلال الحوار أكثر من اعتماده على الأحداث المادية التي تجري على منصة المسرح "(٢).

فشخصية بلانتشلي الواقعية في مسرحية **الإنسان والسلاح** تتضح بسرعة من خلال تقديم شو له في ملابسه الرثة البالية التي تعكس حقيقة الحرب والجانب المأسوي فيها إلى جانب اللغة التي يستخدمها للكشف عن آرائه في الحرب والمحاربين.

بلانتشلي : لقد خدمت أربعة عشر عامًا، نصف جنودكم لم يشموا رائحة البارود من قبل.. أما كيف تحقق لكم النصر علينا فقد جاء نتيجة جهلنا بفنون الحرب ليس أكثر.

فشو لا يلجأ إلى وصف شخصية بلانتشلي بل يلجأ إلى استخدام الحوار الذي يمكنه من التعبير عن هذه الشخصية. وبالمثل نجد رينا هائمة دائمًا تردد تعبيرات رومانسية تكشف عن الأوهام التي تعيشها في خيالها بخصوص بطولة سيرجيوس وحبهما الرومانسي الذي يسخر منه شو،

وهنا سنرى كيف تقابل رينا سيرجيوس بعد عودته من الحرب من خلال حوار مليء بالمبالغة الكاريكاتيرية :

رينا : (تضع يدها على كتفه وهي تنظر إليه في إعجاب وتعبد) بطلي مولاي.

سيرجيوس : مولاتي (يقبل جبينها).

رينا : كم حسدتك يا سيرجيوس لقد كنت في ساحة القتال وتستطيع أن تثبت أنك جدير بأي امرأة في العالم بينما أنا أمكث هنا خاملة بدون أي فائدة، لا أفعل أي شيء يعطي لي الحق لكي أكون جديرة بك.

ولم يمهلنا شو كثيرًا لنكشف تلك العلاقة الموجودة بين سيرجيوس ولوكا الخادمة فينقلنا سريعًا إلى حوار عاطفي بينهما وهو يطاردها وهي تتمنع منه :

لوكا : (تتجنبه) لا. لا أريد قبلاتك. كل الرجال متشابهون. إنك تغازلني من خلف الآنسة رينا وهي تفعل الشيء نفسه من خلفك.

وشو يستخدم الحوار لوصف شخصياته هنا أيضًا كما حدث مع عائلة بيتكوف الذين يتظاهرون بأنهم أرستقراطيون :

كاثرين : أنت يا بول همجي في قرارة نفسك. أرجو ألا تكون قد خرجت على قواعد السلوك أمام كل أولئك الضباط الروس.

بيتكوف : بذلت كل ما في وسعي. وقد عنيت بإحاطتهم أن عندنا مكتبة.

كاثرين : ولكنك لم تخبرهم أن عندنا فيها جرسًا كهربائيًا.

ومرة أخرى يرينا شو هوس الرومانسية بالحرب والمحاربين، رومانسية البطولة من خلال الجمل اللاهثة المتلاحقة التي وصفت بها

كاثرين هذه المعركة من خلال ألفاظها وإيقاعها ووصفها السيوف التي تلمع فيها كالبرق، والجنود الذين ينقضون فيها كجليد الجبال والآخرين الذين أصبحوا كالهشيم :

كاثرين : جنودنا البلغاريون الصناديد البواسل، وسيوفهم وأعينهم تلمع كالبرق يهدرون في انقضاضهم كما يهدر الثلج وهو ينهار من قمم الجبال، ويشتتون شمل الصربيين الأشقياء وضباطهم النمساويين المخنثين كما تذرو الرياح الهشيم.

وفي مسرحية **بيوت الأرامل** نكتشف حقيقة شخصية سارتوريوس من خلال حواره مع وكيل أعمال ليكشيز، إنه وضيع يقدس المال ولا يهمه أرواح الناس؛ فالغاية عنده تبرر الوسيلة، ثم يفاجأ بعد ذلك بدخول ترنش ليبدأ ليكشيز بالشكوى إليه من قسوة سارتوريوس ويمثل هنا سطوة الرأسماليين على بسطاء الناس واستغلالهم حاجتهم " انظر إلى تلك المحفظة التي على المنضدة، إن كل مليم فيها اختطفه من فم طفل يبكي من شدة الجوع ولكني أحضرتها له بعد ما قمت بالمستحيل لأحضرها ". هنا يكتشف ترنش حقيقة سارتوريوس ويواجهه بها فإذا بسارتوريوس يكشف له عن حقيقة مصدر دخله هو أي ترنش :

سارتوريوس : والآن يا دكتور ترنش هل لي أن أسالك عن مصدر دخلك؟

ترنش : بالتأكيد من الفوائد وليس من المساكن... إن يدي نظيفتان في هذا المضمار... فائدة رهن.

سارتوريوس : (بقوة) رهن على ممتلكاتي ولاستخدم ألفاظك نفسها عن القسوة والابتزاز ومص الدماء، لأخذ من هؤلاء الناس ما تعهدوا طواعية بدفعه لي ثم لا أستطيع أن أمس مليمًا واحدًا

منها قبل أن أعطيك أنت أولاً سبعمائة جنيه في العام الفائدة السنوية بما يفعله ليكشيز، وما يجمعه لي تحصله أنت مني. كلانا فرع وأنت الأصل.

ومن خلال الحوار يستطيع شو أن يبين اختلاف الحالة النفسية لبطله ترنش في لحظات عما كان من قبل فيتلاشى شعوره بالتقزز ناحية سارتوريوس ويتحول هذا الشعور إلى إحساس بالعار والتقزز ولكن هذه المرة تجاه نفسه :

ترنش : حسناً. يجب على من يسكنون بيوتًا من زجاج ألا يقذفوا الناس بالحجارة، ولكن أقسم بشرفي أني لم أعرف أن بيتي من الزجاج قبل الآن. أنا آسف.

وفي **رجل القدر** يلعب الحوار دورًا مهمًا في إضفاء جو المباراة الكلامية بين نابليون وتلك السيدة الغريبة التي جاءت لتحاوره وتكشف له حقيقته، ففي الواقع أنه ليست هناك أحداث حادة في المسرحية تشكل التصاعد الدرامي بقدر ما نجد أن الحوار هو الخط الأساسي للدراما في هذه المسرحية لأنه يعبر عن وجهات نظر متعارضة. أي أن الصراع فكري وعقلي أكثر منه صراعًا ماديًا مرئيًا.

فنابليون شخصية انتهازية لا يعرف إلا الحرب والحيل سبيلاً لتحقيق مآربه الشخصية ولهذا حاول شو أن يلقي عليه الضوء من الداخل، حيث إن شو لم يكن يؤمن بالأفكار البراقة الخادعة عن الحرب والمحاربين ولهذا كان الحوار يتسم بالندية والمبارزة. وكان شو قادرا على شحن حواره الدرامي باللماحية والسخرية والعمق الفكري :

نابليون : ينبغي أن لا نعيش لأنفسنا يا صغيرتي بل أن نفكر في الغير وأن نعمل من أجل الغير وأن نقودهم ونحكمهم في سبيل خيرهم فإن إنكار الذات هو أساس كل نبل حقيقي.

السيدة : (متنهدة) آه من السهل أن أرى أنك لم تحاول ذلك قط يا جنرال. ألم تلحظ أن الناس يبالغون دائمًا في تضخيم قيمة الشيء الذي لم يتأت لهم ؟ وكذلك يمجد كل امرئ الصبر وإنكار الذات لأنهم لم يحظوا بهذه الفضائل.

أما في **كانديدا** فقد كانت الأحداث سريعة ومتلاحقة حيث يفاجأ موريل بأن مارشبانكس يحب زوجته كانديدا فيبدأ الحوار في التصاعد حتى يصل إلى ذروته عندما تعقد كانديدا مقارنة بين كلا الطرفين موريل ومارشبانكس حتى تستقر على موريل في النهاية.. ومن خلال هذه المناقشات والمفاوضات يبرز التناقض بين شخصيتين : مارشبانكس الرومانسي الحالم، وموريل العملي الواقعي في سياق اللغة حيث يستخدم موريل لغة نثرية تخلو من أية إيحاءات أو تعبيرات مجازية فيؤكد لها: "ليس لدي ما أقدمه لك إلا القوة للدفاع عنك والإخلاص ومكانتي في المجتمع. هذا كل ما يمكن أن يقدمه رجل لامرأة". أما مارشبانكس فيتقدم إليها "بضعفه وقلة حيلته". وعندما تختار كانديدا موريل وتفضله عليه يقول لهما في أسى: " لم أعد آمل الحصول على السعادة فالحياة أسمى من ذلك. جيمس : إنني أقدم لك سعادتي بيدي. أنا أحبك لأنك استطعت أن تملأ قلب المرأة التي أحبها".

والحوار في مسرحية **مهنة مسز وارين** بين مسز وارين وابنتها فيفي ذو أهمية لأنه يحمل أفكارًا متدفقة تنتقل بنا من القديم إلى الحديث بأسلوب الفلاش باك السينمائي وخاصة عندما تحكي مسز وارين عن

بدايتها والطريق الذي هبطت به إلى الوحل والظروف التي أدت بها إلى التحول من مجرد خادمة في بار إلى عاهر محترفة ثم أخيرًا إلى سيدة تدير منازل للدعارة وتؤكد لها " كيف يمكن لامرأة أن تحافظ على احترامها لنفسها في مثل هذه الظروف من الجوع والعبودية ؟

ولكن شو على الجانب الآخر ومن خلال الحوار الموحي المتدفق يكشف لنا عن شخصية فيفي التي لا تعترف بالظروف فهي شخصية واقعية قوية حتى أن أمها تتهمها بأنها لا تملك قلبًا فهي لا تعرف الإجازات وتكره الرومانسية ولا تؤمن إلا بالعمل. فمن خلال الحوار الجاد بين الأم وابنتها يطرح شو التناقض بين شخصية الأم التقليدية وشخصية الابنة التي تمثل المرأة الجديدة الثائرة على الأوضاع، ولهذا فهي تنتقد أمها وتصفها بأنها " امرأة تقليدية ".

وهذا ما أشار إليه سلامة موسى في كتابه **برنارد شو** حينما ناقش هذه المسرحية وأسلوب الحوار فيها: "أشخاص الدراما يتحدثون، ومن حديثهم تستنبط ماضيهم وما وقع لهم من أحداث انتهت بالموقف الحاضر على المسرح. وهذه هي طريقة إبسن. والحركة في كل من إبسن وشو قليلة تكاد تكون معدومة على المسرح ولكننا نستمع إلى حوار ذكي نفهم منه حياة الأشخاص التي تنتهي إلى الأزمة، أو إلى الذروة وتتضح لنا مشكلة عميقة في الاجتماع يجري الحوار بشأنه كي نصل إلى حل لها أو إلى شعاع يشير إلى الحل" (٣).

ومع أن الحوار والأحاديث التي تجري بين الجميع تحمل جو الانطلاق والمداعبة إلا أننا نحس أن العام مثقل بالأسرار ومع ذلك فقد استطاع شو من خلال الحوار أن يحول جو مسرحية إلى جو مشوق من الإثارة لأن كل سطر يحمل حقيقة جديدة مثلما نكشف من خلال الأحداث.

سبب رفض مسز وارين زواج ابنتها من فرنك ابن القس لأنه في الحقيقة أخوها وهو ما يبرر حوار مسز وارين المشوب بالقلق عندما تعرف أن فيفي وفرانك مرتبطان عاطفيًا :

مسز وارين : (تتجه ناحيته مع انزعاج واضح في نبرة صوتها) ماذا ؟

فرانك : أنا وفيفي تربطنا علاقة وثيقة.

مسز وارين : ماذا تعني ؟ انظر إلي لن أسمح لأي فتى بأن يتلاعب بابنتي الصغيرة هل تسمعني ؟ لن أسمح بذلك مطلقًا.

ويبقى هذا الموضوع سرًا إلى أن يصارح كروفتس فيفي بحقيقتها عندما ترفض الزواج منه : " سأقول لك شيئا قبل أن أذهب، ولعلك تهتمين بهذا الشيء ما دمت تغرمين به كما يغرم بك، إن المستر فرانك هو أخوك وهو نصف أخ من الأب القس جاردنر. هو أخوك يا فيفي ".

ومن السمات الأساسية للحوار الجيد أن يكون معبرًا عن حقيقة الشخصية التي تنطقه أي يتفق مع تركيبتها الثقافية والاجتماعية. وعلى هذا نجد الفكر الذي تحمله اللغة متسقًا مع الشخصية ومفردات اللغة لأن ذلك يعطي منطقية ومصداقية للحوار وللشخصية فلا تشعر بأن الكاتب يقف وراء الشخصية يملي عليها أفكاره خاصة إذا لم يكن ذلك يتفق مع تركيبة هذه الشخصية لأن ذلك يجعلنا نشعر بانفصال بين الحوار والشخصية – وإن كان لدى نعمان عاشور وبرنارد شو من الحمية للأفكار التي يناديان بها ما يجعلنا نشعر بوجودهم في بعض الأحيان، ولكننا مع ذلك نستسيغ هذا منهما لأنه من الممكن أن يكون ذلك نتاجًا لانفعال الشخصيات بما يدور حولها من أحداث وظروف ومتغيرات أثرت في درجة وعيها وبالتالي على الأسلوب الذي تعبر به عن أفكارها.

ومع هذا فلا يمكن أن تنتقص هذه النقطة من عظمة الحوار وقوته وحيويته المتدفقة عند كلا الكاتبين نظرًا لثراء الحوار من جهة، ولأنه قلما نجد ذلك في مسرحياتهما بأسلوب متكرر فهذا يحدث فقط ويكون غير مستساغ عندما يكون متكررًا ومبالغًا فيه مع كل شخصيات العمل الفني كأن نجد الخادم مثلاً يتكلم بلغة فصحى راقية طوال الوقت أو نجد الأرستقراطي يستخدم لغة سوقية دارجة لا تتفق مع بيئته الاجتماعية.

فمثلا نجد في مسرحية **الناس اللي تحت** بهيجة هانم صاحبة العمارة المؤثرة تتكلم بلغة جافة سوقية تعبر عن إحساسها بالتعالي وبقوة المال الذي تملكه، ولهذا فهي تعامل سكان البدروم البسطاء بأسلوب مهين وكأنهم حيوانات أو جمادات تمتلكها كما تمتلك العقار.

بهيجة : طب يا نطاط.. استنوا عليه لغاية يوم الجلسة.

مرزوق: يا للا.. مالهاش داعي.. يا للا يا حبيبتي.

بهيجة : شفتهم وشفت طبايعهم ؟ لحسن ماكنتش مصدقني وعاوز تكلمهم بالذوق ؟ ما ينفعش مع دول (وتشير إليهم بيد مفرودة).

أما المحامي فلغته توحي بأنه محامٍ انتهازي يستخدم القانون لصالح متهميه غير عابئ بأية قيم أو مبادئ للمهنة التي من المفترض أن تكون مهنة لها قدسيتها واحترامها لأنها تقف في صف المظلوم ضد الظالم. ولكننا نجده يحاول أن يتاجر بالمهنة وذلك من خلال تعامله مع بهيجة هانم لمجرد أنها تملك المال :

المحامي : (وهو يعود بالجلوس بعد أن قام بالدور خير قيام) فهمت بقى يا جبر أفندي أهمية الظرف.. اتفضل اقرأ الجواب.. القانون دقيق ومواده زي خيط الحرير قوية ومتينة بس عاوزة اللي يقدر يسلكها من بعضها.

وعلى النقيض نجد عزت الفنان الذي يبشر بالأمل في غد مشرق، فهو يدرك أن عليه أن يتمرد على الواقع، ويرفض العمل كمجرد مدرس في مدرسة لأنه يعي أن له دورًا آخر مختلفًا في المجتمع، لذا نجد لغته مختلفة عن لغة رأس المال التي تستخدمها بهيجة هانم، ربما تحمل بعضًا من الأفكار الرومانسية المتعلقة بحياة أفضل ولكنها السبيل الوحيد إلى تغيير الواقع المادي المتدني الذي يعيشونه فمن الواضح أن مفردات حوار عزت مشحونة بالروح الشاعرية المرهفة رغم أنها مكتوبة بالنثر :

عزت : أنا مش داخل المسابقة علشان أكسب فلوس.. أنا عاوز اتجاهي يكسب وينتصر، دا عندي الأهم.

لطفية : طب وبعد ما اتجاهك يكسب ؟

عزت : أبقى حققت هدف كبير.. أبقى كسبت السنين اللي قضيتها بعيد عن أهلي وكسبت الشهور اللي حاربت فيها مع الفدائيين بريشتي ما خسرتش حاجة من حياتي.

لطفيه : ووظيفتك ؟

عزت : أنا وظيفتي الرسم.. التعبير بالرسم عن الحياة الشؤم اللي إحنا عشناها في مصر القديمة والحياة الصحيحة النظيفة اللي يجب كلنا نعيشها النهارده وبعد النهارده في مصر لما تبقى جديدة.

أما في مسرحية **الناس اللي فوق** فاللغة المتعجرفة تتواءم وشخصيتي عبد المقتدر باشا ورقيقة هانم وتنم عن الإحساس بالتعالي الذي يشعران به تجاه العامة من الناس حتى بعد انهيار طبقتهما الاجتماعية وزوال مجدهما. فالباشا لا يزال يعتقد بأن له أهمية في المجتمع وأن الناس تتقرب منه طمعًا في مكانته، ولم يدرك بعد أنه أصبح شخصًا عاديًا في

المجتمع وأصبح مجرد فرد عادي، وهو ما جعله يستنكر قيامه بعمل بطاقة شخصية ووقوفه في الصف مع عامة الشعب وكأنه واحد منهم.

وبالمثل نجد زوجته رقيقة هانم تستنكر أن يشترك في الجمعيات النسائية الجامعيات والموظفات لأنهن بالطبع دونها ولا يمكن أن تتحد أو تتعامل معهن في منظومة واحدة، ولهذا تستخدم أبشع الألفاظ لإحساسها بالتعالي عليهن.

أما الوحيد الذي يدرك سنة التطور واستطاع أن يتأقلم معها فهو خليل بك أخو عبد المقتدر باشا، فنجده يتلون مع اختلاف العصر لإحساسه بأن الزمن قد تسرب من بين يديه ولم يعد في صالحه، ولهذا فهو يقرر الزواج من سيدة ثرية كي ينعم بخيرها، ولكننا مع ذلك نشعر أنه صوت نعمان عاشور في المسرحية للتعليق على ما يحدث حوله من تغييرات حيث إنه قد تسلح بدرجة عالية من الوعي قل أن نجدها بين أفراد هذه الطبقة.

فخليل يستطيع أن ينظر إلى الأمور نظرة الناقد اللماح الذي يعي التطورات والتغيرات التي طرأت على الحياة لدرجة أنه يطالب عبد المقتدر باشا بالتخلي عن السيارة الرولزرويس لأنها رمز العهد البائد الذي كانوا يعيشونه، ومادامت في حوزتهم فإنهم لن يستطيعوا تقبل تلك التغيرات التي طرأت على حياتهم.

خليل : أشرح لك.. أصل الرولز عند مراتك رمز للباشوية بتاعتك ورمز للأبهة اللي راحت.. فاهمني ؟

الباشا: (يتحرك قائمًا) شوف لي كباية اتمضمض علشان أصلي أحسن (يرى كوب ماء على المكتب) هات الميه دي يا خليل أتمضمض.

خليل : (وهو يحضر الكباية ويعطيها له) طوال ما الرولز دي موجودة طول ما انتوا عايشين في خطر لكن يوم ما تروح حتفوق لنفسك ومراتك تفوق معاك وتعرف إنك خلاص انتهيت.

ومرة أخرى يؤكد لرقيقة هانم أن ما يحدث حولها طبيعي نتيجة زوال عصرهم وتغير شكل المجتمع.

خليل : مادام جمعية نسائية يا رقيقة هانم لازم تنضم لها كل الستات.

رقيقة: ما هو الكلام ده اللي ماشي.. ما عادش ناقص بقا إلا تدخل أم أنور معانا.

خليل : التطور كده يا هانم.. الشعب بيزحف وبيغطي مطارحه من كل ناحية زي الميه المحجوزة أما نسيبها في حته واسعة موش بتملاها.

أما ترديد لغة الشعب والتأكيد على وجوده فهو المستغرب على هؤلاء الذين كانوا يعيشون في بروج عاجية بعيدًا عن هؤلاء الناس خاصة وأنه شخصية انتهازية، ولكننا نفاجأ بخليل يتكلم كثيرًا عنه، وكأنه يعبر عن نبض الشعب والإنسان العادي، ولكن أخاه عبد المقتدر يكشف حقيقته :

خليل : أنا بأخدمك.. بأخدمك أكبر خدمة في حياتك ما أنتش قادر تتصور إللي حاصل في البلد لا أنت ولا الست بتاعتك. خلاص يا عبد المقتدر انتهى زمانك راحت أيامنا وانتهت.

الباشا : يا خليل ! يا لعبي ! قوام بقيت وياهم ! بسرعة لفيت ! حودت الدفة خلاص.

خليل : بص حواليك وشوف البشوات اللي زيك كلهم حصل لهم إيه إترموا على الأرض في بيوتهم.

الباشا : زي نقا البلح... رقيقة قالتها قبلك.

خليل : الشعب لو حاولتم ترجعوا تاني لحياته حايكلكم أكل.

الباشا : الشعب ؟ لا والله وبتعرف تسبكها ! شعب إيه يا خليل ! شعب مين؟

خليل : معذور. ما أنت ماكنتش حاسس بالبركان اللي كان تحتيكم طول العمر.

ربما يرجع ذلك إلى إحساس خليل بك بمدى القمع والكبت الذي كانوا يمارسونه على هذه الطبقة من بسطاء الشعب ولذا – وبعد أن أصبح الواقع لهم – أصبحوا هم سادة الموقف، وعليه أن يركب الموجه ويواكبهم بعد أن أصبح هو وأمثاله لا حول لهم ولا قوة.

في مسرحية **عطوة أفندي قطاع عام** يعبر البطل عن آمال الجماهير العريضة في القوانين الاشتراكية التي تحمي العامل من تسلط وظلم صاحب العمل فنجده متمردًا على شغله مع الحاج حسنين ويثور عليه، بل نجده في كثير من الأحيان المتحدث الرسمي باسم نعمان عاشور وكأن المؤلف يطرح عطوة جانبًا ليتحدث هو بلسانه حيث إن الأفكار واللغة لا تتفق وتعليم وثقافة عطوة. لقد كانت مفردات الحوار الذي ينطق به أعلى من مستواه الفكري والمعرفي والبيئي بحيث كان من السهل تلمس ملامح فكر الكاتب خلفه :

المعلم علي: على فين ؟

عطوة : طالع – طالع ألف حوالين الأرض مع بتاع إمباح إحنا الاثنين زي بعض.. هو عايش على الفضا حا أسبح معاه.. فوق البخور وفوق الضباب– وفوق السحاب وفوق الدنيا كلها.

بل إن عطوة يستخدم لفظ "الاستهلاكية" وهي الجمعية التي يرغب في العمل لديها ليدلل كم كان مستهلكا وهو يعمل مع الحاج : " لأنـي مستهلك استهلكني حسنين أبو المال وعلشان كده ثرت عليه " وعندما يذهب للعلاج عند الدكتور غريب فإنه يستطيع أن يشخص ويفلسف ما يعانيه : " مش هو اللي يقدر يعالج حالي.. أنا عارف مرضي وحا أعالج نفسي.. أنا ضحية الاستغلال ".

وفي مسرحية **سيما أونطة** تعبر اللغة ومفردات الحوار عن حقيقة هؤلاء الأشخاص الذين يتخذون من السينما مجالاً للكسب والتربح بعيدًا عن اعتبارات الفن وأهدافه، لذلك نجد أن لغة التجارة هي اللغة المسيطرة على أبطال المسرحية بدءًا من الريجسير وانتهاء بالمنتج والمخرج. وهنا نجد الممثلة نجوى وهي تحاور راجي لمحاولة إثنائه عن رفض إخراج الفيلم:

راجي : وعلى كده خلصتي عمارتك ؟

نجوى : لسه فيها دورين.. هو أنا عبيطه موش حا أبنيها بالقسط، فوري دور دور لغاية ما تكمل.

راجي : وبعدين تبني عمارة تانية.

نجوى : إذا ما قفلش نجمي.

راجي : طيب وإذا قفل.

نجوى : تبقى كفاية على عمارة واحدة تعيشني لآخر العمر. بقى أنت ما سيبتش الفيلم علشان خاطري على كل حال يا راجي أحسن لك توطي شوية علشان تعيش وما حدش حا يشغلك بالطريقة دي أبدًا أنا كنت ناوية أكلم أبو رقبة عليك تاني لكن يظهر إنك مش وش شغل.

وحتى الناقد السيد مخيمر يعبر عن وجهة النظر السينمائية في المجتمع الرأسمالي بل إنه يبرر لهؤلاء المرتزقة إسفافهم وتجارتهم بالفن، وكأن عدوى التجارة بالسينما أصابت أيضًا النقاد فتبدل دورهم من التقييم الموضوعي للفن ومحاولة رفع مستواه بتحقير الأعمال السيئة والإشادة بالأعمال ذات المستوى العالي ومعارضة هؤلاء التجار المحترفين، فنجده يقلب الحقائق ويغيرها في التورية التي يستخدمها لتوضيح معنى صناعة السينما، فقد كان كل حواره بمثابة تلاعب بالألفاظ.

أما راجي المخرج المثقف فنحن نشعر أنه صوت نعمان عاشور في المسرحية ولذلك نجده يقف في وجه المنتج سمير فخري رافضًا إخراج أفلامه الهابطة. ولذا فهو ينادي بمباشرة شديدة بالتأميم في حواره المغلف بمسحه خطابية :

راجي : (يجلس شاردًا في حزن) وأخرتها يا محمد.

شلضم : مالهاش آخر يا أستاذ.. لا لها آخر.. ولا لها علاج.

راجي : (صارخًا) علاجها الوحيد التأميم.. أنا من رأيي يأمموها.

ومره أخرى يؤكد ضرورة تدخل الدولة لحماية الجمهور من ذلك الوضع المتدني " كل المغامرين اللي زيك وزي سمير فخري وزي ألف ميم الدولة لازم تتدخل ".

أما في مسرحية **برج المدابغ** فالمفردات التجارية للأبطال تعبر عن روح العصر الذي يعيشونه بعد ظهور الانفتاح الاقتصادي في مصر وظهور تلك الطبقة الرأسمالية التي لا تعترف إلا بالقيم المادية وتستنكر وتهدر القيم الوطنية والدينية والروحية. وهنا يظهر حوار عصام الابن الأكبر للمعلم سلامة مع جنفي زوج أخته :

عصام : أبويا لسه عايش بعقلية حارة فتوح في المدبح ! أبويا دا إيه !

حنفي : الله الله يا عصام.

عصام : ما هو كمان يا حبيبي أنا ما أقدرش أكتب كلام زي ده وأعلقه في أحدث بوتيك ! يوجد في أكبر عمارة في الدقي ! برج المدابغ على رسمة المهندس.

حنفي : ما هي العمارة مكتوبة كده في الرخصة ودا اللي مش عاجبك أبوك.

عصام : إيه رأيك إن ده أحسن اسم. العمارة في الأصل متصممة على إنها تتبنى في المدابغ أنا اللي ما وافقتش.. نبني اتناشر دور في وسط الجلد والنتانة ؟

هناك أيضًا مدام دولت التي يصفها الكاتب : " مدام دولت والأجر على الله " وهي امرأة انتهازية لا تهتم إلا بالمادة وتؤجر شققها مفروشة في عمارة الحاج سلامة ولكنها من الذكاء بحيث تغلف أغراضها كما يقول نبيل راغب عنها في كتابه **الدراما الواقعية عند نعمان عاشور** : " مدام دولت تغلف أغراضها وأطماعها بشعارات براقة عن روعة مصر وجمال مصر كي تنهش في جسد مصر "(٤).

ويحدث هذا في المشهد الذي تنظر فيه من قمة برج المدابغ مع زوجها سلامة وتقول :

دولت : ما كنتش باحس أن المنظر بالشكل ده ! يا سلام على بلدنا وحلاوة بلدنا وجو بلدنا ! دا الجماعة العرب لهم حق ! عارف أنا عندي ناس في شقة ساكنين بيقولوا إن إحنا لو فاتت سنة ولاجيناش مصر ولو حتى أسبوع نحس إننا اتحرمنا من الجنة ما يقدروش يتحملوا العيشة في بلدهم أبدًا.

وفي الوقت نفسه فإنني أرى أن دولت ترى في مصر جمالاً من نوع آخر، جمالاً له رونقه وجاذبيته يدر عليها الأموال حيث تؤجر الشقق المفروشة للعرب.. إنها تعبر عن هذه الفئة التي تحب مصر ليس كوطن ولكن كمورد مالي يجب استثماره.

وفي مسرحية **الإنسان والسلاح** يلعب الحوار دورًا مهمًا في التعبير عن حقيقة الشخصية وهو ما نجده مع رينا البطلة الرومانسية بلغتها الحالمة، ونقيضها بلانتشلي - كما تم الإشارة إليه من قبل.

أما الشخصية التي لا تعبر عما يجول بنفسها فهو سيرجيوس، الذي كان يدعي أنه يحب رينا حبًا رومانسيًا خالصًا في الوقت الذي كان يحب فيه لوكا الخادمة، ويراودها عن نفسها.

فحينما يعامل رينا نجده يخاطبها بلغة راقية متأنقة وباحترام شديد وكأنه يتعبد في محراب برومانسية شديدة وبدون أية علامات للجانب الحسي في حبه إياها، ونجده بمجرد أن تبتعد يعامل لوكا بمنتهى الحب. وهذا ما نجده في المشهد التالي :

رينا : سوف أذهب لأحضر قبعتي، ثم نذهب لنتناول الغداء معًا...هل تحبذ ذلك ؟

سيرجيوس : أسرعي فخمس الدقائق تمر عليّ وكأنها خمس ساعات وأنا في انتظارك.

وحينما تظهر لوكا فإنه ينجذب إليها ويسألها "هل تعرفين معنى الحب الأسمى"؟ فتجيب بالنفي، فيرد قائلاً : " إنه شيء ممل لا نستطيع تحمله فترة طويلة من الوقت ولا بد أن المرء يحتاج بعده إلى فترة من الراحة ". وهكذا يطارد سيرجيوس لوكا، ويحاول تقبيلها لأنه في الحقيقة يجد نفسه

معها وليس مع ربنا التي يمثل أمامها طوال الوقت في حوار ناضح بالتصنع والافتعال.

أما في مسرحية **بيوت الأرامل** فالحوار زاخر بالمفارقات والتناقضات بين الواقع والحقيقة التي تكمن خلفها المفارقة الدرامية. فهناك مثلاً بلانش التي تبذل كل جهودها للإيقاع بترنش، فهي توحي له بالكلام الذي تريد أن تسمعه منه بل إنها تلاعبه بالألفاظ حتى يقع في المصيدة التي تعدها له في الوقت الذي تحاول فيه أن تشعره أنها متحفظة ولم تسع إليه.

كما نجد في هذه المسرحية شخصية كوكين صديق ترنش المعتز بنفسه والذي وصفه شو في بداية المسرحية: " السيد وليم كوكين فوق الأربعين سنة، ولا يزيد بأي حال عن الخمسين، مموج الشعر، ثقيل الظل، معتد بنفسه، دائب التعليق على تصرفات الغير ذو عينين مضحكتين.

ومن خلال حوار كوكين مع ترنش نكتشف أنه يحاول – من خلال تعليقاته على الحياة – أن يكون صاحب رؤية فلسفية، لكننا نشعر أنه لسان حال برنارد شو في المسرحية بتعليقاته الساخرة على المجتمع الإنجليزي ومن فيه. ففي حواره مع ترنش يؤكد له أن عمته تسعى لزواجه من شخصية مرموقة حتى تستطيع أن تقدمها للمجتمع في لندن مؤكدًا له انحطاط هذا المجتمع الأرستقراطي بما يحمل من علاقات خفية :

كوكين : إنك صغير السن يا عزيزي، أنت تجهل أهمية هذه الأشياء ظاهرها حفلات غير ذات موضوع، وباطنها شر بين حثالة المجتمع الأرستقراطي العريق.

مرة أخرى نجد كوكين يردد رأي برنارد شو نفسه في المال حينما يعلق على سلوك سارتوريوس في جمع الإيجارات بقسوة من السكان حينما يؤكد: " أن شهوة المال بذرة كل خطيئة ".

وبما أن شو يقدم لنا شخصية بلانش كتجسيد لنظريته في المرأة التي تطارد الرجل فهي تحيط ترنش بنظراتها حتى لا يجد مفرًا من أن يتقدم طالبًا الزواج منها حيث تمثل بلانش الأنوثة المتفجرة في كل حركاتها وتصرفاتها، وذلك من خلال حوار زاخر بالإيحاء والتلميح:

بلانش : إنني لا أريدك أن تبقى (يظلان لحظة واقفين وجهًا لوجه ملتصقين تقريبًا هي مثيرة ومغرية على ملامحها دعوة صامتة للالتصاق أكثر ووجنتاها في شدة الاحمرار دليلاً على قوة الرغبة.. يفهم فجأة أن حدتها وسبابها نوع من الغزل).

ترنش : (مأخوذًا) أنت لست غاضبة.. أليس كذلك ؟ (تنظر إليه بعينين مفعمتين بالعاطفة).

بلانش : (تظهر الغضب فورًا فتخيفه).

ترنش : أنا آسف أن دعوتك باسمك مجردًا ولكن أنا (تصحح تعبيرات وجهها وتخفف حدتها وهو يجيب بصوت مفعم) : أتغضبين إذا دعوتك باسمك مجردًا ؟ إنني أشعر بأنك لن تغضبني إلى حد ما.. انظري إلي... لست أدري ماذا سيكون وقع ما سأقوله عليك أخشى أن يكون مخيفًا ولكن الظروف لا تسمح.. حقيقة إنه ينقصني الذوق والكياسة.. (يلتفت حوله وقد زاد خجله غير شاعر بأنها لا تستطيع إخفاء شغفها).

فاللمحات والإيماءات والنظرات تحل هنا محل الحوار الدرامي بأسلوب مركز جدًا وببراعة فائقة. وهو ما يشير إليه ديزموند مكارثي

في كتابه **شو** : "إن احتقـار شو لكـل التهويمـات التـي سـادت الأدب العاطفي وإدراكه السهولة التي خدع بها الرجال أنفسهم في علاقاتهم مـع النساء، وتحيزه الواضـح ضد الآراء التقليديـة.. كل هذا قاده إلى تجاهل كل العلاقات المعقدة والجوانب المختلفة التي تكمن في علاقـة الرجـال بالنساء"(٥).

هناك أيضًا المفارقة الدرامية عندما يهاجم ترنش سارتوريوس زاعمًا أن أمواله ملوثة ويعلن الحرب عليه، ويقرر أن يكون دخله هو وزوجتـه مستقلا عن دخل أبيها الملوث : " لقد قررت ألا أخذ نقودًا من أبيك ".

وعندما يواجهه سارتوريوس فإنه يهاجمه بكل القوة والتحدي : " لقد عرفت من وكيلك ليكشيز أو من يدعى بهذا الاسم أن ثروتك تبتـز مـن جماعة من البؤساء لا يجدون من يقيم أودهـم تبتـز بالتهديـد والوعيـد والتخويف وكل أنواع الاستغلال". ولكن هذه الحماسة سرعان ما تفتـر– كما يقول نبيل راغب في **الاشتراكية والحب عند برنارد شو** :

"ولكن هذه الحماسة سرعان ما تفتر عندما يكتشف أن دخله هو نفسه صادر عن المنبع نفسه الملوث بالجشع والاستغلال بدليل أنه يشارك فيمـا بعد سارتوريوس ووكيله ليكشيز"(٦).

وفي **رجل القدر** نجد حديث نابليون لا ينم عن حقيقته هو شخصيًا بل مجرد أبواق دعائية يحاول ترديدها لإضفاء هالة من العظمة والاحتـرام على نفسه في الوقت الذي يناقض فيه ذلك الكلام مع حقيقته الشخـصية. ولذلك نجده يحاول أن يؤكد : " لست سوى خادم الجمهورية الفرنسية الذي يقتفي مواضع خطى الأبطال القدامى.. إنما أكـسب المعـارك للإنـسان وللوطن لا لنفسي " مع أنه في الحقيقة يسعى إلى تحقيـق أمجـاده هـو الشخصية، ولهذا عندما تواجهه السيدة بأنه لا يقول ذلك الكـلام إلا لعـدم

ممارسته إياه فإنه لا يجد بدًا من أن يتجرأ ويقول لها " أجــل إمبراطــور فرنسا ثم إمبراطور أوربا وربما إمبراطور العالم ". ومن هنا كانت روح الافتعال والتصنع والمبالغة التي تغلف مفردات حواره.

ومرة أخرى يكشف لنا شو عن حقيقة الشعارات الوهمية البراقة التي يطلقها القادة في المعارك والحروب عن أمجاد الوطن والإنسانية وأهميــة الحروب في صنع التاريخ.. عندما نجد نابليون يرسم الملازم للبحث عن ذلك الفتى الذي يعتقد الملازم أنه قد سرق منه رسائله مع أنه.. أي نابليون قد حصل عليها بالفعل من السيدة إلا أنه بزعم المحافظة على شرف فرنسا والحملة يحمسه للبحث عن ذلك الفتى. أي إنها ليست إلا شعارات براقــة يطلقها عن غير إيمان أو مبادئ لديه : " عليك أن تبحث عنه. إن شــرفك ومصير الحملة ومستقبل فرنسا بل أوربا، بل الإنسانية قد تتوقف كلها على المعلومات التي تضمنتها تلك الرسائل ".

هناك أيضًا النقد الذي جاء على لسان نابليون للــشعب الإنجليــزي والذي تشعــر فيه بصوت شو حينمـــا يــشرح للــسيدة حقيقـــة الــشعب الإنجليزي في فلسفة عالية مستفيضة وإن كنا لا نستطيع أن نقول إنه مقحم على النص لأن شو أراد أن يبرز وجهة نظره في الاستعمار والمستعمرين وربما استخدم أسلوب المفارقة الدراميـــة لأن نـــابليون - وهـــو يــصف الاستعمار- كان بطريقة غير مباشرة وبـــدون وعـــي يــصف الحملـــة وأغراضها : " إنه لا يعجز قط عن العثور على المبــرر الخلقـــي فهـــو يتظاهر بأنه النصير الأكبر للحرية وللاستقلال القــومي.. يتغلـــب علـــى نصف الدنيا ويضمه إلى مملكته ويسمى هذا استعمارًا، وهي كلمة مــشتقة من " التعمير ".

أما حقيقة نابليون ذلك الانتهازي المتسلق الذي أحاطته هالـــة مـــن البطولة والعظمة فشو يرينا إياها من خلال حديثه مع السيدة عندما يؤكــد

لها أنه يمكنه أن يتغاضى عن حقيقة يعرفها تخص شرفه إذا كان كـــشفها سيهدد العامة :

نابليون : " أتظنين أيتها الحمقاء أن رجلاً يحب أن يساق بـــضغط الــرأي العام إلى أن يحدث فضيحة وأن يقدم على مبادرة وأن يهدم حياته المنزلية وأن يفسد حياته العملية بفضيحة يمكن أن يتفادى تبعاتهـــا بأن يتجاهلها؟

وهذا ما سبق أن أكده شو في بداية وصفه نابليون من أنه قد استخدم كل الطرق المشروعة وغير المشروعة للوصول إلى هذه الرتبة العسكرية أي أنه لا يستحق تلك الهالات التي نطلقها حوله لأنه في الواقع لا يوجـــد بطل حقيقي يجسد تلك الأفكار الرومانسية التي طالما نسجناها عنه " كان الضابط الشاب حديث عهد بالترقية إلى مرتبة الجنرال التي حصل عليهـــا باستخدام زوجته في إغواء المديرين الـــذين كـــانوا يرأســـون الحكومـــة الفرنسية آنذاك، وبفضل ندرة الضباط في فرنسا بـــسبب هجـــرتهم إلـــى الخارج عند قيام الثورة ".

وهكذا استطاع كل من نعمان عاشـــور وبرنـــارد شـــو أن يجـــسدا أعمالهما بصورة فنية وفكرية عن طريق الحوار البارع المتميز بحرفيـــة جيدة لا نشعر فيها بتكلف، وفي الوقت نفسه نشعر من خلالهـــا بـــسرعة الإيقاع والبعد عن الملل والتطويل مما يجعل القارئ يشعر بأنـــه حـــوار منطقي سلس ليس فيه تصنع أو افتعال.

لقد استطاع كل منهما أن يستعرض ببريق الفكر واللماحية والدعابـــة والسخرية والإشارة العقلية عن الحركة المادية والمرئيـــة علـــى منـــصة المسرح، تلك الحركة التي كانت في أضيق الحدود لكنها كانـــت تجـــسيدًا للأفكار والتوجهات الإنسانية التي بلورتها المسرحية بهدف تغيير المجتمع الراهن وتخليصه من سلبياته التي تعترض تطوره وتقدمه.

هوامش الفصل السابع

١. سامي داود : ديسمبر ١٩٥٨ .

٢. نبيل راغب : موسوعة الإبداع الأدبي : القــاهرة – لونجمــان – ١٩٩٦ ، ص ١٤١ .

٣. سلامه موسى : برنارد شو : القاهرة – مطابع المستقبل – ١٩٥٧ ، ص ٨١ .

٤. نبيل راغب : أصول الكوميديا الراقية: الهيئـــة العامـــة للكتـــاب – ١٩٩٦، ص ٢٠٢.

5. MACARTHY, DESMOND : SHAW – MACGIBBON & KEE – 1950 – P 111 .

٦. نبيل راغب : الاشتراكية والحب عند برنارد شو : القاهرة – الهيئة العامة للكتاب – ١٩٨٠ ، ص ١١٢ .

***

الخاتمة

مما سبق يتضح أن هناك الكثير من السمات الفنية والفكرية المشتركة في مسرح الكاتب الأيرلندي برنارد شو والكاتب المصري نعمان عاشور حيث استطاع كل منهما بلورة مفهوم الواقعية في أعمال المسرحية ، حيث التحم المضمون الفكري بالشكل الفني في وحدة واحدة مؤتلفة، واستطاع كل منهما أن يسخر أدواته الدرامية كي تكون وسيلة للتعبير عن أفكاره في السياسة والاقتصاد والاجتماع .

فقد حاول كل منهما أن يوضح أثر التحولات الاجتماعية في سلوك الأفراد خاصة بعد قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ في مصر ، وظهور الأفكار الاشتراكية في أوروبا والعالم كله.

وكان لذلك أثره الواضح في بداية تغير أفراد المجتمع وتغير وجهة نظرهم في الحياة تجاه المفاهيم السائدة في مجتمعهم . وكان للعامل الاقتصادي أيضا أثره في سلوك الشخصيات حيث كان كلٌّ من الكاتبين يؤمن بأن للمادة تأثيرها على علاقة الشخصيات ببعضها البعض، ويرى أن النظم الرأسمالية هي أسوأ النظم لأنها تساعد على الاستغلال وظهور الأمراض الاجتماعية ولهذا كان كل منهما يدعو إلى إحلال النظم الاشتراكية محل النظم الرأسمالية لأنها أكثر النظم إنسانية .

وقد استطاع كلا من الكاتبين أن يغلف نقده للمجتمع والأفراد بإطار كوميدي لأن الكوميديا هي أساس الطرق وأيسرها للوصول إلى عقل وقلب

القارئ لأنها ليست سلاحًا حادًا يشهر في وجه القارئ بل هو قالب كوميدي لنقد السلبيات الاجتماعية لا يجعل القارئ ينفر منه بل يجعله يتقبل نقد سلبياته وعيوبه بسماحة ويدفعه في الوقت نفسه إلى التفكير الموضوعي في تغيير الأوضاع التي تتنافى مع المبادئ الإنسانية .

أما الشخصيات فكان لها دور مختلف عند نعمان عاشور وبرنارد شو حيث استطاع كل منهما أن يغير من مفهوم البطولة الشائع في الأعمال الأدبية السابقة حيث كان البطل له دور فعال في مجتمعه ، إلى جانب ذلك كان هناك اختلاف واضح في رسم الشخصيات النمطية حيث اعتاد القارئ أن يلمس فيها دورًا ثانويًا سطحيًا إلا أن من السمات المميزة لكل من نعمان عاشور وبرنارد شو أن الشخصية النمطية لديهما كان لها تأثير في العمل الفني ودور في تحريك الأحداث مما غير الفكرة التقليدية عن إستاتيكية الشخصية النمطية وتفاهة دورها في العمل الفني . بالإضافة إلى ذلك فقد كان في أعمال كل منهما بعض الشخصيات التي تعبر عن رأي المؤلف في الأحداث التي تجري حوله حيث يمكن للكاتب من خلالها أن يشجب أو يؤيد بعض الأفكار الموجودة في المجتمع أو ينادي ببعض التوجهات الجديدة دون أن نشعر بأن هذه الشخصيات مقحمة على العمل أو تشكل عبئًا فنيًا عليه .

وقد كان ذلك كله في إطار أساس من الحوار الحي المتدفق سريع الإيقاع الذي يدفع بعجلة الأحداث إلى الأمام في سلاسة ويسر نظرًا لتألق الفكر وتدفقه مما جنب الحوار الرتابة والملل .

***

قائمة بالمراجع العربية والأجنبية

أولا- المراجع العربية:

١- الراعي ، علي (د.) : مسرح برنارد شو - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر - ١٩٥٥ .

٢- السكري ، شوقي (د.) : دراسة نقدية - مكتبة النهضة - ١٩٥٧ .

٣- العشري ، جلال : مسرح أو لا مسرح - دار المعارف - ١٩٨٠ .

٤- بدير ، حلمي (د.) : في المسرح المصري الحديث " ١٨٥٠ - ١٩٧٠ " : كوين برنت - ١٩٩٠ .

٥- حسين ، كمال الدين (د.) : المسرح والتغير الاجتماعي في مصر : الدار المصرية اللبنانية - ١٩٩٢ .

٦- راغب ، نبيل (د.) : الاشتراكية والحب عند برنارد شو : الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٠ .

٧- راغب ، نبيل (د.) : الدراما الواقعية عند نعمان عاشور - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٢ .

٨- راغب ، نبيل (د.) : موسوعة الإبداع الأدبي - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - ١٩٩٦ .

٩- سرحان ، سمير (د.) : النقد الموضوعي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٠ .

١٠- شلبي ، خيري : في المسرح المصري المعاصر - الموقف العربي - ١٩٨١ .

١١- صليحة ، نهاد (د.) : أمسيات مسرحية - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨٧ .

١٢- عاشور ، نعمان : المسرح حياتي - القاهرة للثقافة العربية - ١٩٧٥ .

١٣- عاشور ، نعمان : المسرح والسياسة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٦ .

١٤- موسى ، سلامة : برنارد شو - القاهرة - مطابع المستقبل - ١٩٥٧ .

ثانيا- المراجع الأجنبية:

1- **BENTELY , ERIC** : BERNARD SHAW – ROBERT HALE – 1950 .

2- **COLBOURNE , MAURICE** : THE REAL BERNARD SHAW – JM.DENT & SONS L TD-LONDON-1943.

3- **DOWNER, ALANS** : BRITISH DRAMA – NEW YORK – 1950 .

4- **ELLIS, HAVELOCK** : FROM MARLOW TO SHAW – WILLIAM & HORGATE-1950 .

5- **HEATH, STEPHEN** : REALISM , MODERNISM AND LANGUAGE CONSCIOUSNESS – CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS – 1980 .

6- **JOAD, C.E.M.** : BERNARD SHAW – GOLLANCZ – 1949 .

7- **MACARTHY, DESMOND** : SHAW – MACGIBBON & KEE – 1950 .

8- **SALAGADO, GAMINI** : ENGLISH DRAMA – A CRITICAL INTRODUCTION – EDWARD ARNOLD LTD – LONDON – 1980 .

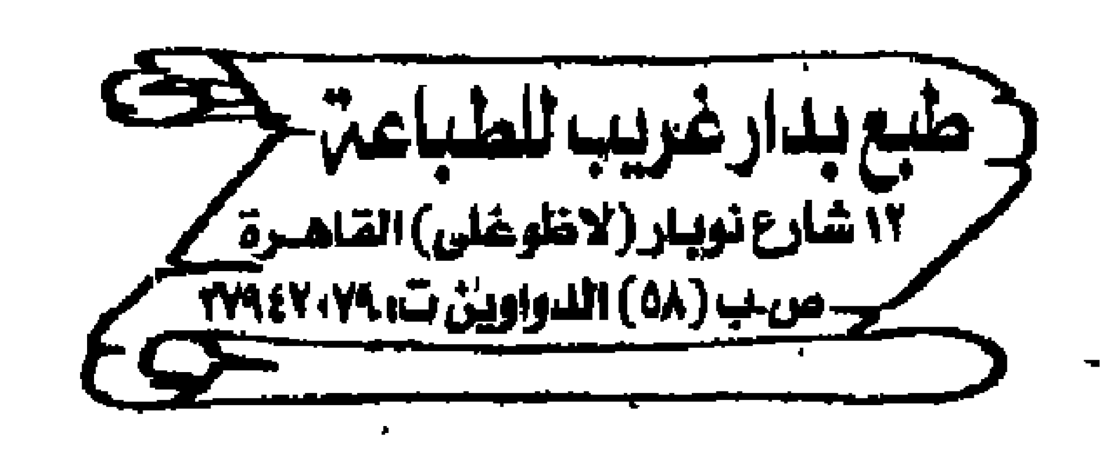
9- **SEN GUPTA, S.C.** : THE ART OF BERNARD SHAW – OXFORD UNIVERSITY PRESS – 1936 .

10- **STERN, J.R.** : ON REALISM – LONDON – 1973 .

11- **STERN, E.** : BERNARD SHAW : ART & SOCIALISM – GOLLANCZ – 1942 .

12- **WARD, E.C.** : BERNARD SHAW – LONDON GREEN & CO. 1951 .

13- **WOODBRIDGE, HOMER E.** : GEORGE BERNARD SHAW – CREATIVE ARTIST – SOUTHERN ILLINOIS UNIVERSITY PRESS – LONDON – 1963 .




Bibliotheca Alexandrina
09403866